326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 10 BUCUREȘTI Nr. 5

1965

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

6176

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ROMULUS VULCĂNESCU

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; prof. univ. AL. DIMA, membru corespondent al Academiei R. Socialiste România; I. MUȘLEA; FLOREA BOBU FLORESCU; GH. CIOBANU; VERA PROCA-CIORTEA

Secretar de redacție:
N. JULA

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135 sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor"

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 10 — 1965 — Nr. 5

SUMAR

STUDII — Pag.

MONICA BRĂTULESCU, Ghicitoarea, elemente de structură stilistică 441

GEORGETA MORARU-POPA, Date etnografice referitoare la prelucrarea metalelor în izvoare antice 453

MARIANA KAHANE, De la cîntecul de leagăn la doină 477

VASILE NETEA, Dascălii de folclor ai lui George Coşbuc 491

GHIZELA SULIŢEANU, Probleme de metodologie în culegerea şi studierea muzicii dansurilor populare din Muscel 503

ANDREI BUCŞAN, Elemente expresive în textele de joc 519

MATERIALE

RADU FLORESCU, Lucrul lemnului în aşezarea feudală timpurie de la Capidava 529

ION DRĂGOESCU, Un „chestionar etnografic" din anul 1789. . . . 537

NOTE ŞI RECENZII

EUGENIA CERNEA, Folclor în cîteva publicaţii leningrădene 541

ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied* 542

6176.

https://biblioteca-digitala.ro

REVIEW OF ETHNOGRAPHY AND FOLKLORE

Tome 10 | 1965 | Nº 5

CONTENTS

STUDIES

Page

MONICA BRĂTULESCU, The riddle, elements of stylistic structure . 441

GEORGETA MORARU-POPA, Ethnographic data about the processing of metals in ancient sources 453

MARIANA KAHANE, From the lullaby to the "doina" 477

VASILE NETEA, George Coşbuc's first folklore teachers 491

GHIZELA SULIŢEANU, Methodological problems in the collection and study of the music of popular dances in the region of Muscel 503

ANDREI BUCŞAN, Expressive elements in folk-dance texts 519

MATERIALS

RADU FLORESCU, Working of wood in the early feudal settlement of Capidava 529

ION DRĂGOESCU, An "ethnographic questionnaire" in the year 1789 537

NOTES AND REVIEWS

EUGENIA CERNEA, Folklore studies in several Leningrad publications 541

ADRIAN FOCHI, Hermann Strobach, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied* 542

https://biblioteca-digitala.ro

GHICITOAREA, ELEMENTE DE STRUCTURĂ STILISTICĂ

MONICA BRĂTULESCU

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10—VI—1964

Cercetarea pe care o întreprindem asupra ghicitorii are un caracter limitat; nu ne vom ocupa de originea genului, de absorbirea unor aluviuni istorice, de circulația sau repartiția sa geografică, ne vom referi doar la cîteva elemente de stil și factorii care le-au influențat.

În determinarea ghicitorii pornim de la criteriul funcțional. Ghicitoarea, în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic; individul sau colectivitatea populară căreia i se adresează ghicitoarea este un co-părtaș necesar.

Ghicitoarea constă din două părți:

1. O sugerare sau definire concisă a unui obiect, a unei ființe (sau a mai multor obiecte sau ființe aflate într-o anume legătură), mai rar a unei acțiuni sau noțiuni, prezentate învăluit prin intermediul perifrazei sau tropilor.

2. Răspunsul prin care obiectul înfățișat în forme deghizate este recunoscut prin viu glas.

Așadar, ghicitoarea presupune întotdeauna: un emițător A, un obiect sau o ființă etc., reprezentat în ghicitoare O, o persoană sau colectivitate B, căreia i se reclamă elucidarea sensului ghicitorii — dezlegarea.

Raportul necesar în economia jocului dintre A—O—B este evident în structura ghicitorii.

Forma interogativă este generală; chiar atunci cînd nu apare transcrisă grafic, și cînd absența ei nu se poate atribui neglijenței culegătorului, interogația este implicată. Ghicitorile presupun de obicei un prilej — o șezătoare, petrecere etc. — deci un auditoriu bogat; în asemenea împrejurări ghicitorile se succed una după alta. Ghicitoarea afirmativă inserată între ghicitori interogative împrumută de la contextul mare semnificația unei interogații. Cel mai adesea însă, interogația este suplinită sau accentuată prin formule inițiale (cinel cinel, cimilaș-laș, ghici ghicitoarea mea

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 441-452, București, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

etc.) sau formule finale (cinel ghici, pas bădiță de ghicește, de-i ghici ți-oi da o rață etc.).

Formulele inițiale și finale îndeplinesc roluri multiple : previn asupra naturii întrebării, anunță deci intrarea în joc, mențin treaz contactul dintre A și B, reclamă o atenție mărită, o concentrare asupra obiectului O, înfățișat de ghicitoare.

Raportul dintre A—O—B nu se exprimă în ghicitoare doar prin interogație sau prin alipirea unor formule la definițiile date obiectelor. Spre deosebire de alte genuri, cel liric de exemplu, ghicitoarea are un scop imediat, precis : reprezentarea concretă a obiectului înfățișat—dezlegarea ghicitorii.

În vederea acestui obiectiv, ghicitoarea face apel la diverse scheme gramaticale, care prin multiplele lor funcții stilistice pot fi asimilate tropilor [1]. Aceste scheme subliniază interrelația elementelor ghicitorii—mențin viu circuitul A—O—B, sugerează contiguitatea obiectului, îi dau relief, într-un cuvînt, stimulează la găsirea cheii.

Foarte numeroase sînt construcțiile gramaticale care pun în lumină raportul dintre A(emițător) și O(obiect).

În constucțiile gramaticale de acest tip, A nu se reduce la rolul de a defini obiectul la persoana a III-a. A, emițătorul se prezintă ca fiind el însuși în strînsă legătură cu obiectul propus spre ghicire.

Cele mai frecvente sînt construcțiile gramaticale care debutează cu persoana întîia a verbului a avea, ca de exemplu : „*Am* o copiliță / Cu o roșie rochiță" [2] (ceapa, 67—364). Ghicitoarea utilizează schema foarte simplă : *am*, *obiect*, *direct*, *atribut*. Stabilind un raport de posesiune de la A la O, schema previne asupra prezenței apropiate a obiectului propus spre ghicire.

În unele ghicitori, obiectul este definit printr-o mică fabulație relatată de către A la persoana întîia ; A, emițătorul se înfățișează ca un martor ocular, ca un garant al veridicității episodului prin care este caracterizat obiectul. Relativ ample, ghicitorile din această categorie încep de obicei cu un verb de mișcare (de preferință mă dusei, mă luai, mă suii) urmat de un complement circumstanțial de loc (în pădure, pe munte) etc., care situează acțiunea în spațiu ; se succed apoi unul sau mai multe versuri constituite din verbe și complemente directe ca de exemplu : „Mă dusei în pădurice / Aflai ouă de bobice / Luai nouă / Lăsai două / Că bobicea să mai ouă" (cartofii, 19—95 a).

Raportul dintre A, emițător și O, obiect se poate exprima în ghicitoare și prin vocativ și dialog.

„Rădăcină'mpleticină / Rar voinic ce te desnină" (cartea, 44—240 d). „Rădăcină-mpleticină" reprezintă o substituire metaforică pentru carte ; prin forma interpelării—vocativul—se operează un nou transfer—„rădăcină'mpleticină" este introdusă în sfera umanului.

---

[1] Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* [Lingvistică și poetică], Arguments 14, *Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 244.

[2] Materialul supus analizei în studiul de față este extras cu exclusivitate din reprezentativa culegere a lui Artur Gorovei, *Cimilîturile românilor*, București, 1898.

https://biblioteca-digitala.ro

În unele ghicitori, asistăm la un dialog între A şi O. De exemplu, în ghicitoarea „untura în porc" : „Cimilaş-laş / De und'foc te luaşi / Din cei munţi crunţi ? / Dar cum n-oi fi crunt / Dacă eu îs mai de-afund"(382—1886). Personificarea de astă dată se conturează mai precis : O, obiectul devine un interlocutor care dă replica.

Dialogul este cîteodată expus în stil indirect ca de exemplu în ghicitoarea morii : „*O zis Preacurata* / Că i-am furat vaca / Şi i-am dat vacă pentru vacă / Şi o raţă creaţă / Cu aripile păbîia / Şi clonţul ciocănia" (236—1157).

O categorie distinctă de ghicitori utilizează scheme gramaticale care pun accentul pe O şi pe raporturile sale cu B ; A, emiţătorul, atît de introdus în structura gramaticală a ghicitorilor precedente, se estompează.

În unele din ghicitorile de acest tip O (obiectul) este însoţit de un pronume posesiv care indică o strînsă relaţie cu B. De exemplu, ghicitoarea bostanului : „Şede tată-*tău* umflat / Pe un deal mare şi rotat" (26—141).

Cele mai frecvente sînt însă construcţiile în care O, obiectul însuşi, se prezintă abrupt, fără vreo introducere din partea lui A. Asemenea ghicitori au adeseori un caracter auto biografic, ca de exemplu ghicitoarea boului : „Mic cît *fusei* / Din patru fluere *zisei* / Dacă mare mă *făcui* / Pămîntul *răsturnai* ; / Dacă *murii* / În hore *jucai*" (29—163). Autodefiniţiile sînt dinamizate cîteodată prin pronume personale la persoana a II-a care pun în evidenţă relaţia O—B. „Primăvara *te* veselesc / Vara *te* răcoresc / Toamna *te* nutresc / Iarna *te* încălzesc" (pomul, 301—1477b). Utilizarea insistentă a pronumelui personal la persoana a II-a situează obiectul propus spre ghicire într-o sferă de imediată legătură cu B.

Raportul O—B poate fi subliniat şi prin utilizarea vocativului. În acest caz, obiectul se adresează auditoriului sau celui de la care se aşteaptă răspunsul : „Aulè aulè / Într-un vîrf de nuiè / Vină *bade* şi mă iè / Că rău mă tem că oi cădè" (aluna, 11—53).

★

Interrelaţia A—O—B exprimată prin elementele pe care le-am semnalat reprezintă un prim aspect al ghicitorii.

Determinările stilistice ale funcţiei se reflectă cu deosebire în partea esenţială a ghicitorii, în definiţie. Formulările definiţiilor — deşi variate şi îndrăzneţe — se supun unor reguli şi răspund anumitor condiţii.

Astfel, o regulă de bază a genului impune ocolirea, în definiţiile date obiectelor, a termenului propriu ; includerea termenului propriu ar face inutilă dezlegarea, ar anula deci jocul.

Există, totuşi, şi cîteva rare derogări de la regulă. Iată, de exemplu, una din aceste ghicitori tautologice : „Mănăstire-ntr-un picior / Ghici *ciuperca* ce e ? (ciuperca, 83—431 a). Termenul propriu (ciuperca în exemplul nostru) trece nebăgat în seamă, într-atît de ilicită şi de neconceput este prezenţa sa. Ghicitoarea rezistă ca joc tocmai prin caracterul de lege al interdicţiei utilizării termenului propriu.

https://biblioteca-digitala.ro

În rarele cazuri de introducere a termenului propriu, folosirea sa este conciliată cu regula evitării sale; termenul propriu apare în forme modificate care îndepărtează de la adevărata semnificaţie a cuvîntului şi deci de la răspunsul corect al ghicitorii. „*Albinuţa* gava / Încunjură dumbrava; / De are unde, să bagă / De nu, şede şi rabdă" (albina, 9—39). „Albinuţa" capătă în context valoarea unui nume propriu. Alteori se mizează pe omonimie, ca în ghicitoarea războiului de ţesut: „Am doi boi / Fac *războiu*" (355—1747). În unele ghicitori termenul propriu se deghizează sub forma unei invenţii verbale explicabile prin necesităţi de rimă ca în ghicitoarea şaua: „Ie *şa* şi-i aşa / Şi ţi-oi spune, / Şi nu-i ghici" (1366—1816).

Pentru a păstra viu interesul jocului, ghicitoarea trebuie să îndeplinească două condiţii esenţiale:

a) Să imprime o anumită tensiune dezlegării prin dificultăţi, elemente de surpriză şi trucuri;

b) să ofere în acelaşi timp indici de predictabilitate [3], puncte de reper, suficiente recunoaşterii obiectului propus spre dezlegare.

Ne propunem să urmărim reflectarea acestei duble tendinţe în structura ghicitorii.

Lexic

Procentul onomatopeelor este foarte ridicat. Numeroase ghicitori definesc obiectele aproape exclusiv prin sunete onomatopeice: „*Hîţa bîţa, boca boca, hodorog*" (stativele, 354—1737), „În pădure *cioca-boca* / În tîrg *hi-ho-ho* / Şi acasă *treapa-leapa*" (calul, 37—205).

Preferinţa genului pentru onomatopee este explicabilă. Foarte legate de concret, reproducerile sau imitaţiile a diverse sunete sugerează fără a numi; sursa onomatopeelor trebuie găsită şi precizată, adică exact ceea ce urmăreşte ghicitoarea prin definiţiile pe care le oferă.

Ghicitoarea lărgeşte expresivitatea onomatopeelor, sugerează cu ajutorul lor chiar şi forma sau proporţiile, ca de exemplu în ghicitoarea furnicii: „La cap *dîc* / La dos *dîc* / La mijloc *fiu, fiu, fiu*! (162—838 a) [4]. Repetarea lui „dîc" indică greutatea egală a extremităţilor iar fiu, fiu, sugerează subţirimea furnicii. Sînt puse astfel în lumină corespondenţe nebănuite ale onomatopeii. Pentru limba română, ghicitoarea oferă poate gama cea mai variată şi completă a onomatopeii. Studiul fonemelor limbii române ar putea găsi aci terenul propice cercetării [5].

Genul surprinde prin numeroase creaţii lingvistice cu circulaţie restrînsă la ghicitoare.

De posibila lor semnificaţie s-au ocupat pe larg George Pascu în temeinicul său studiu închinat ghicitorii [6].

---

[3] Michael Riffattere, *Criteria for style Analysis* [Criterii pentru analiza stilistică], "Word", 15, (1959) nr. 1, p. 157.

[4] Dîc şi fiu ar putea fi considerate, de către unii, ca forme intermediare între onomatopee şi creaţii lingvistice.

[5] Sub raportul onomatopeei, strigătura, cîntecele şi jocurile de copii prezintă de asemenea interes.

[6] Giorge Pascu, *Despre cimilituri, studiu filologic şi folcloric*, partea I, Iaşi, 1909, partea a II-a, Bucureşti, 1911.

https://biblioteca-digitala.ro

Ne vom mărgini la stabilirea unor categorii şi la determinarea funcţiei stilistice a acestor invenţii lexicale. Se pot distinge două categorii largi :

1) relativ uşoare modificări ale unor cuvinte a căror semnificaţie rămîne perceptibilă ; modificările se fac de obicei prin schimbarea desinenţelor, transferuri morfologice, alipirea din necesităţi de rimă a unui sufix, adăugarea unor diminutive sau augmentative imprevizibile. Iată, de exemplu, o creaţie lingvistică ce are la bază un element onomatopeic : „*Gălgăuţ* / În părăuţ" (cana, 38—218). „Gălgăuţ" este asociat fără eforturi mari cu gîl, gîl sau cu verbul a gîlgîi, a gălgăi. „Cimel, cimel / *Ciciluţ cîmpel*" (iepurele, 189—95) ; raporturile de sens dintre „ciciluţ" şi a se ciuci sau între „cîmpel" şi cîmp sînt încă sensibile.

2) Creaţii lingvistice cu sens obscur. Originea sau factorul determinat al unor asemenea invenţii lexicale variază :

a) Creaţii lingvistice—derivări din cuvinte al căror sens s-a pierdut din memoria colectivă ; de exemplu, cuvinte care desemnau obiecte, astăzi ieşite din uz.

b) Modificări adînci ale unor cuvinte cunoscute, aflate în circulaţie ; prin deformare au devenit nerecognoscibile. Sarcina stabilirii sensului unor asemenea cuvinte este foarte dificilă şi duce uneori la rezultate discutabile.

c) Creaţii lingvistice care îşi au originea în frămîntăturile de limbă, calambururi populare care prin fonetismul lor dificil şi rapida lor pronunţare duc la confuzii de sens sau stîlciri de cuvinte [7].

d) Creaţii lingvistice analoge poreclelor. Iată, de exemplu, ghicitoarea porcul şi cioara care ilustrează acest tip de invenţii de cuvinte : „*Ţoţoi* / *Moţoi* / Duce pe *ţoaţa moaţa*, / Dar *ţoaţa* / *Moaţa*, / Nu duce pe *ţoţoi* / *Moţoi*" (82—426). Ca şi la numeroase porecle, libertatea invenţiei este mare, prea puţin îngrădită prin desinenţa femininului sau masculinului ; umorul sau expresivitatea decurg din reprezentările sau asociaţiile pe care le declanşează respectivele îmbinări de sunete.

e) Invenţii verbale determinate de rimă şi puse manifest în slujba întregirii versului, ca de exemplu în ghicitoarea iepuroaica cu puii : „Am o scroafă sură / *Pură* / Cu purcei suri / *Puri* / Sug / Fug / Ciuşti în huci" (190—956). În mod vădit, „pură" sau „pur" nu exprimă nimic—întregesc doar versurile, completează rimele care îşi găsesc astfel rezolvarea.

Creaţiile lingvistice îndeplinesc roluri multiple :

a) La diferite grade de intensitate, pun obstacole decodării, dezorientează pe cel căruia i se propune dezlegarea ghicitorii.

b) Prin elementul de surpriză pe care-l implică, împrumută vervă jocului.

c) Reprezintă un joc intregrat jocului, ceea ce sporeşte interesul ghicitorii ; bazate adeseori pe frămîntături de limbă, creaţiile lingvistice constitue un joc în sine.

---

[7] Despre origina unor ghicitori în frămîntările de limbă, v. Giorge Pascu, *op. cit.*, partea a II-a, p. 170.

https://biblioteca-digitala.ro

d) La nevoie, devin un auxiliar docil al fanteziei epuizate a rimelor.

e) În numeroase cazuri, invenţiile verbale, prin caracterul lor sibilinic sau quasisibilinic acoperă golurile, puncte-punctele (the blanks) impuse formulării de regulile genului. Jocul interzice utilizarea termenului propriu, iar indicii de predictabilitate prea limpezi ar coborî ghicitoarea la platitudine; cu ajutorul acestor creaţii lingvistice se evită tautologia, se trec sub tăcere anumite aspecte ale obiectelor, fără a pierde din rotunjimea definiţiilor.

În foarte puţine ghicitori, din sărăcia fanteziei sau raţiunii stilistice speciale, golurile definiţiei, punctele voit opace sînt prezentate ca atare, franc, de exemplu în ghicitoarea scînteia. „A venit *nu-ş ce* / Ş-a luat *nu-ş ce* / Şi m-aş duce / Şi n-am *după ce*" (332—1612). Să comparăm această ghicitoare cu o ghicitoare asemănătoare ca schemă: „A venit *fifu* / Ş-a luat pe *fifa* / Şi-a dus-o pe munţi pustii / Şi-a învăţat-o cojocării" (uliul şi găina, 376—1868 j). Creaţiile lingvistice „fifu", „fifa" reprezintă soluţii ingenioase de ocolire a unor indici precişi; în acelaşi timp, prin asimilarea la o categorie gramaticală — în exemplul nostru la substantiv — capătă mobilitate, cuvintele respective pot fi manevrate cu uşurinţă în frază.

Ermetismul creaţiilor lingvistice este însă relativ: desinenţele oferă puncte de reper, iar asocierile de sunete nu sînt pur arbitrare — stîrnesc, măcar tulbure, anumite reprezentări sau asociaţii propice decodării. De altfel, pentru auditoriul popular, prin deasa lor repetare, majoritatea invenţiilor lingvistice s-au asociat cu sensuri bine stabilite.

DEFINIŢII PRIN PERIFRAZĂ

Perifraza — descrierea prin înşiruirea atributelor obiectului — poate deveni greoaie sau prea facilă. Pentru a preveni aceste riscuri, ghicitoarea face apel la sintaxă; perifrazele sînt formulate în construcţii care creează dificultăţi, sau aduc un element de neprevăzut.

O categorie de ghicitori înrudite cu deceul subliniază prin negaţie excepţia, sustragerea unui obiect de la o regulă generală, de exemplu ghicitoarea ceaţa: „Ce *nu* răsună în pădure?" (70—380) sau ghicitoarea umbra: „Ce şade în apă şi *nu* se udă?" (377—1870). Infirmarea unui raport logic, aparent obligatoriu (în exemplele noastre raportul răsunet — pădure, sau apă — a se uda) dă impresia absurdului; se atinge astfel obiectivul derutării.

Negaţia este folosită de unele ghicitori cu insistenţă, în construcţii sintactice simetrice; cumulul de quasiabsurdităţi măreşte tensiunea dezlegării, imprimă vioiciune înşirării atributelor obiectului.

Negaţia apare cîteodată în partea întîi a fiecărui vers, ca de exemplu în ghicitoarea buratecul: „*Nu-i pasăre*, dar pe copaci şede / *Nu-i vacă*, dar paşte iarbă verde" (33—185).

Alteori, negaţia este introdusă în clauza a doua a fiecărui vers: „Roş e, măr *nu e* / Pături sînt, plăcintă. *nu-i*" (ceapa, 66—350). Partea

https://biblioteca-digitala.ro

afirmativă a versurilor, indicii obiectelor, îndeamnă spre anumite ipoteze care sînt respinse în partea doua. Clauzele negative, prin excluderea unei eventualităţi plauzibile, sporesc nedumerirea; în acelaşi timp, reduc cu un termen sfera posibilităţilor dezlegării.

Negaţia poate interveni şi la sfîrşitul ghicitorii, după ce obiectul a fost înfăţişat prin atributele sale: „Caşu-i, albu-i / Pături sunt / Plăcinte *nu-s*"(ceapa, 66—352 a). Negaţia finală „Plăcinte nu-s" răstoarnă reprezentarea pe care indiciile din versurile anterioare o închegaseră.

O altă categorie de ghicitori utilizează paralelismul antonimic: „Dacă *iei* din ea *se măreşte*, / Dacă *pui se micşte*" (groapa, 182—920 b). Paradoxul formulării este sporit printr-o dublă opoziţie: pe de o parte prezentarea unor aspecte antitetice şi pe de o altă parte, contrastul dintre aparenta incompatibilitate de sensuri şi simetria sintactică a versurilor.

Dificultatea decodării este atenuată de folosirea unor antonime tipizate: opoziţia iarnă-vară, zi-noapte, naştere-moarte. „*Iarna* fuge, *vara* zace" (sania, 328—1598) sau „*Noaptea* răcneşte / *Ziua* se odihneşte" (bufniţa, 33—182), „*Naştere a*mi-i sclipicioasă / *Îngropăciunea* mi-i tinoasă" (zăpada, 238—120).

Prin marea lor frecvenţă, aceste antonimii s-au tipizat—reprezintă în numeroase ghicitori coordonate fixe ale paralelismelor; departe de a deruta, aceste antonime joacă rolul unor preţioşi indici de predictabilitate.

TROPII

Tropii, spre deosebire de perifrază, prezintă mari avantaje pentru desfăşurarea jocului: sugerează concret obiectul, reclamă participarea adresantului, implică un efort al decodării.

De comparaţie, ghicitoarea uzează moderat şi în forme adaptate genului.

În mod obişnuit, orice comparaţie se reduce la schema: x ca y (de exemplu obraz ca un măr). În scopul stabilirii unei relaţii mai nuanţate, schema x ca y se extinde devenind: x + atribut $_x$ ca y (de ex. obraz roşu ca un măr) sau x + atribut $_x$ ca y + atribut $_y$ (obraz roşu ca un măr pîrguit).

Bineînţeles, rolul de atribut poate fi deţinut nu numai de adjectiv, ci şi de substantiv, verb, adverb sau chiar de o propoziţie întreagă. Schema comparaţiei, mai ales în poezie, nu este rigidă, permite inversiuni, iar x poate fi subînţeles—implicat prin context.

În ghicitoare, comparaţiile sînt voit eliptice de termenul x; x reprezintă cheia, adică exact ceea ce ghicitoarea evită să numească de la bun început. Iată, de exemplu, o ghicitoare construită pe un şir de comparaţii: „Ce e înalt ca casa / Verde ca mătasa / Şi amar ca fierea / Şi dulce ca mierea?" (nucul, 243—1217). Toate aceste comparaţii utilizează schema: Atribut $_x$ (înalt, verde, amar, dulce) ca y (casa, mătasea, fierea, mierea). Abia prin răspuns, comparaţiile se întregesc: x (nucul în exemplul nostru) iese la iveală, iar atributul $_x$ — care stabileşte o relaţie între y şi un termen rămas necunoscut pînă la dezlegare—îşi relevă înţelesul deplin.

https://biblioteca-digitala.ro

Ruperea sintagmei(x + atribut $_x$ ca y) şi completarea ei prin răspuns creează o tensiune între termenii comparaţiei; folosită în acest mod, comparaţia stimulează ghicitoarea ca joc.

Un procedeu uzitat în ghicitoare este raportarea aceluiaşi obiect la elemente eterogene: „Cu coarne ca boul / Cu şa ca un cal / Se urcă pe copaci ca un şarpe" (melcul, 118—611) sau „Alb ca zaharul / Şi ustură ca ţipirigul" (usturoiul, 384—1903). Reprezentarea obiectului—găsirea cheii—este îngreunată simţitor de contradictoriul unor asemenea comparaţii.

Desigur derutante, comparaţiile oferă totuşi în ghicitoare indici asupra obiectului: formă, culoare, gust etc. Au preponderenţă comparaţiile prin care se determină dimensiunile: „Ce-i *mai înalt* decît calul / Şi *mai mic* decît porcul" (şeaua, 366—1814) sau „Ce e *lungă* / Cît o drugă / Şi de *groasă* / Cît o ceapă?" (coţofana, 108—551).

Tropul predominant în ghicitoare este însă metafora; prin funcţia substituirii, concizia şi neprevăzutul ei, răspunde cel mai bine exigenţelor genului.

Sub raportul metaforei, ghicitoarea se diferenţiază de celelalte genuri de folclor:

1) Metafore foarte frecvente în folclor, adevărate clişee populare, sînt palid reprezentate în ghicitoare. Iată două din rarele cazuri de apariţie în ghicitoare a unor metafore clişeu, femeia — floare, ochii — luceferi. „Am o *floare* frumoasă / Bărbaţii o miroasă / Numai lor li-i drăgăstoasă" (femeia, 146—767) sau „La o margine de crîng / Două blăni de blid; / Lîngă două blăni de blid, / Doi *luceferi* /; Lîngă doi *luceferi* / O moară ferecată" (capul, 39—228).

În general, ghicitoarea ocoleşte asemenea metafore ca locuri comune ce scad interesul jocului şi reduc efortul decodării; prin marea lor circulaţie, metaforele clişeu şi-au pierdut noutatea — semnificaţia lor transpare cu uşurinţă.

2) Tipuri de metaforă relativ puţin folosite în celelalte genuri ale folclorului — metafora de relaţie, metafora anatomică — cunosc o mare răspîndire în ghicitoare.

Metafora de relaţie sau „metafora relativă la persoane", cum o numeşte Ernst Robert Curtius [8], utilizează raporturile de rudenie pentru a ilustra asemănarea, contiguitatea, familiaritatea, subordonarea sau filiaţia.

Ghicitoarea defineşte cu ajutorul metaforelor de relaţie fie un obiect composit, alcătuit din elemente distincte dar similare (de ex. foarfecele, usturoiul, miezul nucii, roata) fie deodoată mai multe obiecte aflate într-un raport oarecare (de exemplul viţa, aracul şi strugurii, sau coşul, vatra şi focul etc).

Foarte răspîndite, metaforele de relaţie furnizează numeroşi indici de predictabilitate „Două răţişoare / Pe nume *surioare* / Pe unde merg / Malul se surpă" (foarfecele, 155—806 b). Metafora de relaţie (suri-

[8] Ernst Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen âge latin* [Literatura europeană şi evul mediu latin], Paris, 1956, p. 161.

https://biblioteca-digitala.ro

oare, în exemplul nostru) subliniază identitatea părţilor din care se compune foarfeca. Alteori metaforele de relaţie pun în lumină filiaţia: „*Mama* verde / *Tata* uscat / *Pruncii* dulci" (viţa, aracul, strugurii, 395—1939).

Dintr-un anumit unghi, metafora de relaţie poate fi considerată şi ca o personificare; personificările realizate sînt însă şterse, accentul cade pe raporturile dintre lucruri.

Metaforele anatomice atribuie obiectelor conformaţia trupului omenesc; cotorul verzei este asimilat unui picior, partea turtită a cuiului devine căpăţînă, frunzele subţiri ale ridichii sînt înfăţişate drept cosiţe etc. Iată, de exemplu, ghicitoarea verzei: „*Trupul*, *capul* mi-e tot una: / Pe un *picior* stau totdeauna / Am cămăşi nenumărate / Şi le port toate îmbrăcate" (124—653) sau ghicitoarea ridichii: „Doamna în cămară / *Cosiţele* afară" (315—1547).

Metaforele anatomice intră desigur în categoria personificărilor. Ele nu urmăresc însă în primul rînd să surprindă în obiecte expresia umanului; prin analogie cu părţile trupului omenesc, se sugerează forma sau funcţia elementelor constitutive ale obiectelor transferate metaforic — de exemplu metafora „cosiţe" indică subţirimea şi lungimea frunzelor ridichii, iar metafora „picior" pune în lumină rolul de susţinere al cotorului.

Metaforele anatomice reprezintă în ghicitoare indici activi de predictabilitate.

3) Ghicitoarea face uz de clişee metaforice specifice, îşi adaptează metafora funcţiei genului.

În diversitatea de substituiri folosite de ghicitoare atrage atenţia, prin frecvenţa ei, metafora boul; obiectele cele mai eterogene — acul, ochii, negura, purecele, cobza, cerul etc. sînt înfăţişate prin transfer metaforic sub forma boului.

În unele ghicitori, metafora boul se relevă ca plină de forţă şi inedit, de exemplu în ghicitoarea negura: „Am o *vacă* surie / Vine din pustie / Cuprinde luncile / Cu brîncile" (237—1192) sau într-o variantă la aceeaşi ghicitoare: „Am o *vacă* brîncălaie / Cînd sloboade ţîţele / Umple toate luncile" (237—1194 a).

De cele mai multe ori însă, reprezentarea concretă a boului este ştearsă, neconvingătoare, de exemplu: „Am un *bou*: el măcelăreşte, el rîneşte" (sfredelul, 343—1670), sau „Am 12 *boi*, dorm pe un căpătîi (plugul, 300—1474 a) sau „Am doi *junci* / Cît lumea de lungi" (ochii, 251—1241).

Prin deasa ei revenire în ghicitori, metafora boul s-a tocit. Asistăm, de fapt, la un proces de gramaticalizare — substantivul bou echivalează în numeroase ghicitori pronumele personal; nu metafora boul, ci atributele care o însoţesc sugerează reprezentarea obiectului ghicitorii.

Funcţia pronominală a metaforei bou permite alăturarea în aceeaşi ghicitoare a unor atribute contradictorii: „Am un bou cu coarnele dinapoi" (plugul, 300—1468), „Am o vacă cu ţîţa în spate" (cana, 38—219) sau „Am o vacă cu buricul în spate" (butea, 34—194) etc. Reprezentările care rezultă sînt baroce şi absurde.

https://biblioteca-digitala.ro

Substituirile de acest tip se îndepărtează de la conceptul metaforei. Metafora, în accepţia ei generală, exprimă sintetic contingenţele dintre două obiecte — pentru a se realiza în bune condiţii atît obiectul substituit, cît şi elementul prin care se operează transferul trebuie să aibă o prezenţă convingătoare. În ghicitorile citate, verosimilul [9] obiectului care substituie este voit neglijat, metaforele sînt inconsecvente, realizează imagini fără corespondent în realitate.

La un auditoriu cultivat, asemenea imagini ar putea stîrni asociaţii mitologice. Mediul popular, pus la curent cu artificiile jocului, resimte aceste reprezentări ca hibride şi intenţionat ilogice — un bou cu coarnele dinapoi, sau o vacă cu ţîţa în spate sînt de neconceput.

Rolul acestor metafore contradictorii este multiplu :

a) prin neobişnuitul şi ermetismul lor, incită jocul, sporesc dificultatea decodării ;

b) în acelaşi timp, asocierea unor elemente incompatibile în realitate acţionează ca un semnal : atrage atenţia — prin absurdul reprezentărilor — asupra caracterului convenţional de joc ;

c) libertatea de a substitui un obiect concret printr-un alt obiect inventat uşurează considerabil posibilitatea transferurilor. Sarcina găsirii unui obiect care să coincidă în multe privinţe cu altul, este adeseori dificilă ; crearea ad-hoc a unui obiect composit care să comaseze atribute, altfel greu de reunit laolaltă, reprezintă pentru ghicitoare o soluţie ingenioasă.

Alt tip de substituire specifică ghicitorii este metafora obscenă. Numeroase obiecte, dintre cele mai neutre şi inocente — cînepa, inelul, ochii, mănuşa etc. — sînt definite cu ajutorul unor reprezentări obscene.

La metaforele baroce de care ne-am ocupat, substituirile nu urmăresc a se impune prin veridicitate ; spre deosebire de acestea, reprezentările obscene sînt atît de clare şi concrete, încît copleşesc şi acoperă aproape complet obiectul pe care-l substituie.

Metaforele obscene reprezintă în ghicitoare un truc, o capcană ; explicitul detaliilor dă substituirilor valoare de adevăr la propriu — transferul metaforic este aproape inoperant. Primul răspuns la ghicitorile care uzează de acest tip de metaforă este de obicei obscen. Imaginile obscene au valoare de metaforă doar pentru cunoscătorii trucului ; chiar şi la aceştia, reprezentarea obscenă persistă, concurînd imaginea obiectului substituit.

★

Atît ghicitorile perifrastice cît şi cele metaforice sînt punctate din loc în loc de formule care uşurează decodarea.

De pildă, formula foarte frecventă : „În pădure crescui / În pădure născui" atrage atenţia că obiectul propus spre dezlegare este din lemn „*În pădure născui / În pădure crescui* / Acasă dacă m-aduse / Cercei grei îmi puse" (cobiliţa, 91—476). Formula „cusătură fără leac de tivitură"

[9] În artă noţiunea de verosimil are desigur o laxitate relativ mare.

https://biblioteca-digitala.ro

(cu unele mici schimbări în variante) sugerează un obiect strălucitor, neted sau transparent: „S-a dus Chică Vodă / La Vodean / Să înceapă un izvor lat / Cu mare *cusutură* / *Fără leac de tivitură*" (zăpada, 238—1 200). Formula „Din Țarigrad adus" anunță că e vorba de un obeict de tîrg, sau de proveniență străină: „Tulumbum / Tulumbum / *Din Țarigrad adus* / Și sus pus" (clopotul, 85—443).

Bineînțeles, aceste formule nu sînt utilizate riguros; între ghicitori au loc împrumuturi, dislocări.

Concluzii

1. Ghicitoarea în forma ei activă este un joc de societate care se realizează dramatic: definițiile prezentate de ghicitoare presupun totdeauna un emițător și un adresant care întregește ghicitoarea prin răspuns.

Raportul necesar între emițător, obiectul definit și adresant se reflectă în forma interogativă a ghicitorilor, în formulele inițiale sau finale, ca și în diversele construcții sintactice; schemele gramaticale, prin multiplele lor funcții stilistice, îndeplinesc în ghicitoare rolul unor tropi [10].

2. Formularea definițiilor se subordonează funcției ghicitorii:

a) Tautologia este în general evitată; apare doar în forme deghizate — inutilitatea răspunsului ar anula jocul.

b) Sînt ocolite formulările plate, locurile comune, clișeele frecvente în folclor.

c) Interesul jocului este menținut prin dificultăți, elemente de surpriză și trucuri. În acest scop, ghicitoarea folosește:

— creații lingvistice de circulație redusă;

— paradoxul, sub forma paralelismului antonimic;

— alternanța negației cu afirmația;

— tropi în forme adaptate genului: comparația eliptică, metafora barocă, metafora obscenă.

3. Dezlegarea ghicitorilor este înlesnită prin:

— antonime tipizate;

— metafore de relație;

— metafore anatomice;

— formule convenționale.

4. Rezultat al puterii de pătrundere, al fanteziei și ingeniozității, ghicitoarea nu se adresează totuși, în primul rînd, inteligenței [11]. Dezlegarea ghicitorilor pretinde familiaritatea cu unele invenții lexicale, inițierea în anumite trucuri sau convenții, cunoașterea sensului formulelor.

În mediul folcloric, care mai deține prin tradiție aceste date, ghicitoarea nu este ermetică.

---

[10] Roman Jakobson, *op. cit.*

[11] Roger Caillois, în *L'énigme, origine de l'image* [Enigma, originea imaginii], *Poetika*, Varșovia, 1961, p. 389, exclude complet contribuția inteligenței în receptarea ghicitorilor.

https://biblioteca-digitala.ro

THE RIDDLE, ELEMENTS OF STYLISTIC STRUCTURE

For determining the stylistic structure of the riddle, the author proceeds from a functional criterion. In folk practice, the riddles are a society game, dramatic in its character; the riddle implies an answer through which the object allusively defined is named. The intercourse necessarily occurring between at least two persons (the man uttering the riddle and the person to whom it is addressed) concerned with the object defined is reflected by the interrogative form of the riddles, in the initial and final formulas and particularly by various syntactical constructions; the grammatical patterns, owing to their manifold stylistic functions in the riddle, play a part similar to that of the tropes.

The paper discusses then the essential part of the riddle, the definition of the object to be guessed. The author stresses the fact that the proper term is generally avoided; it appears only under the form of a homonym or a proper name, a fact confirming the interdiction of using the proper term.

The interest in the game is maintained by means of tricks, unexpected elements and so on. The following ones are used more frequently:

a) linguistic creations with restricted circulation;

b) paradoxes in the form of antonymic parallelism;

c) the alternation of negation and affirmation;

d) tropes in forms adapted to the genre. The comparison for instance is elliptic of the first term and becomes complete only through the answer. The metaphor in riddles, as distinguished from other genres, has a bold character. We are confronted for instance with absurd substitutions bringing together heterogeneous attributes (such as an ox with back horns or with his umbilicus on his back, a.s.o.). Another specific type of substitution in the riddles is the obscene metaphor. Such metaphors play the role of a trap; the details are so complete and convincing that the metaphorical substitution is almost inefficient.

The tendency to puzzle is counterbalanced by the following elements facilitating the solution:

a) antonyms well known to the rural audience;

b) metaphors which use the kinship to illustrate the similarity, contiguity and filiation;

c) anatomical metaphors which by means of various analogies with the parts of the human body give easy indications;

d) conventional formulas apparently hermetic which, however, have a clear significance in the folklore practice.

The guessing is a problem being familiar with certain lexical inventions, tricks, conventions or formulas.

In the rural milieu which still preserves these traditional data, riddles are not at all hermetic.

https://biblioteca-digitala.ro

DATE ETNOGRAFICE REFERITOARE LA PRELUCRAREA METALELOR ÎN IZVOARE ANTICE

GEORGETA MORARU-POPA

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

10—V—1965

Problema prelucrării metalelor pe teritoriul României în antichitate a fost abordată și studiată pentru prima oară de pe poziții științifice de cercetătorii istoriei noastre vechi [1]. Interesați în depistarea tuturor izvoarelor antice cu referiri la regiunile și societatea omenească din spațiul carpato-dunărean, în scopul valorificării istorice a lor, ei au contribuit în chip nemijlocit și la valorificarea unor știri de caracter etnografic, în măsura în care acestea veneau să coloreze o anumită concluzie istorică. Literatura de specialitate, pe baza săpăturilor arheologice din ultimii ani, a reușit să lămurească o serie de probleme legate în special de începuturile prelucrării metalelor la noi. [2]. Însă, datorită caracterului profilat al cercetărilor istorice, amănuntele procesului tehnologic au interesat în mai mică măsură, fapt ce s-a resimțit negativ în studiul unor materiale arheologice legate direct de extragerea și prelucrarea minereurilor. Astfel, nici pînă astăzi, sistematizarea, clasificarea și mai ales tipologia uneltelor de minerit n-a stat în centrul unui studiu anume, fără a mai vorbi de puțina atenție ce li s-au dat în organizarea multor colecții muzeistice din țară.

Informații etnografice prețioase, care ne pot ajuta la reconstituirea prelucrării metalelor în antichitate, găsim în capitolele destinate meta-

[1] G. Tocilescu, *Dacia înainte de Romani*, București, 1880; A. D. Xenopol, *Istoria Românilor din Dacia Traiană*, ed. a II-a, București, 1914, vol. I; I. Andrieșescu, *Asupra epocii de bronz în România*. „Bul. Com. Mon. Ist", 8 (1915); V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, București, 1926; V. Christescu, *Viața economică a Daciei romane*, Pitești, 1929; D. Tudor, *Istoria sclavagului în Dacia romană*, București, 1957.

[2] *Istoria României*, Ed. Acad. R.P.R., București, 1960, vol. I; I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei aramei și bronzului în R.P.R.* în *Studii și referate privind istoria României*, 1954, vol. I, p. 41—61; Dorin Popescu, *Exploatarea și prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, în SCIV, II, 1951, 2, p. 27—44; idem, *Prelucrarea aurului în Transilvania înainte de cotropirea romană*, în *Materiale și cercetări arheologice*, II, 1956, p. 196—250.

https://biblioteca-digitala.ro

lurgiei din studiile privitoare la istoricul meşteşugurilor [3]. Aceste informaţii au scos în evidenţă faptul că la baza dezvoltării metalurgiei feudale din ţările române au stat practicile şi cunoştinţele acumulate de metalurgia antică.

Prelucrarea metalelor în antichitate a mai fost studiată şi de specialiştii din domeniul metalurgiei, în lucrările asupra industriei miniere din România [4]. Meritul lor este de a fi adus material comparativ contemporan, subliniind în repetate rînduri asemănarea lui cu cel antic. Mai mult chiar, supunînd unor analize metalografice şi chimice materialele arheologice ei au reuşit să aducă valoroase contribuţii în această direcţie [5].

Alături de aceste strădanii, considerăm că şi cercetările etnografice pot oferi istoricilor noştri un bogat şi preţios material comparativ contemporan, pe baza căruia s-ar putea interpreta corect o serie de probleme mai puţin sau de loc cunoscute, referitoare la prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate. Fără doar şi poate, stabilirea paralelelor etnografice trebuie făcută cu mare prudenţă, atunci cînd faptele impun, ferindu-ne de a le interpreta unele prin altele, deoarece condiţiile şi organizarea societăţii antice difereau mult de cele actuale. Pe bună dreptate, Vasile Pîrvan afirma că : „metoda etnografică aplicată împrejurărilor antice fără puncte de vedere şi cunoştinţe istorice necesare... îngreuiază enorm cercetarea şi duce la confuzii regretabile [6].

Pe de altă parte, valorificarea izvoarelor antice din punct de vedere etnografic dă posibilitatea explicării unor vestigii din felul de trai şi cultura poporului nostru"... care, deşi au luat naştere în epoci anterioare, dăinuiesc şi în prezent, pierzîndu-şi în mare măsură conţinutul şi semnificaţia iniţială" [7]. Stabilirea vechimii, răspîndirii, importanţei economice sau apartenenţei etnice a acestor vestigii este necesară pentru lămurirea anumitor probleme etnografice ridicate de studiul materialelor culese de pe teren.

În lucrarea de faţă, ne vom opri asupra cîtorva aspecte legate de prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate şi anume : extragerea şi prelucrarea minereurilor de aur, argint, aramă şi fier. Condiţiile naturale foarte favorabile, zăcămintele bogate care ajung uneori la suprafaţă şi munţii formaţi din roci de duritate potrivită, uşor de exploatat, au făcut posibilă prelucrarea metalelor încă, probabil, de la

---

[3] Şt. Pascu, *Meşteşugurile din Transilvania pînă în sec. al XVI-lea*, Bucureşti, 1954 ; I. Barnea, *Meşteşugurile din aşezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 99—121 ; Şt. Olteanu, *Meşteşugurile din Moldova în sec. al XVII-lea*, în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1959, Bucureşti, vol. 3, p. 101—132 ; idem, *Producţia meşteşugărească din Moldova şi Ţara Românească în sec. X-XVII*, în *Studii, revistă de istorie*, 1962, nr. 4, p. 870—892.

[4] Ioan Marin, *Contribuţii la istoricul industriei miniere în România*, Bucureşti, 1931 ; Ilie Haiduc, *Industria aurului din România*, Bucureşti, 1940 ; C-tin Orghidan, *Industria metalurgică din România*, în : *Enciclopedia Română*, Bucureşti, 1940, vol. III.

[5] C. Niculescu-Otin, *Contribuţiuni la metalurgia antică a cuprului în ţările locuite azi de Români*, în Academia Română, Publicaţiile fondului Vasile Adamachi, nr. XXXVIII, Bucureşti, 1913.

[6] *Getica. O protoistorie a Daciei*, p. 159.

[7] *Etnografia continentelor*, trad. din lb. rusă, Bucureşti, 1959, vol. I, p. LXIII.

https://biblioteca-digitala.ro

sfîrşitul epocii neolitice [8], astfel încît „metalurgiştii" au fost primii care s-au diferenţiat din sînul comunităţii gentilice o dată cu începutul separării meşteşugurilor de agricultură [9].

Asupra primelor exploatări ale zăcămintelor de aramă, fier sau aur pe teritoriul României, scriitorii antici nu ne dau nici o lămurire. Menţionările pe care le avem de la ei pomenesc doar de bogăţia agatîrşilor iubitori de podoabe de aur [10] sau de marea pradă în aur şi argint luată de Traian în urma războaielor dacice [11]. Dat fiind că în majoritate ele s-au pierdut sau le mai găsim păstrate fragmentar în operele altor scriitori, că sursele lor de informare la acea dată erau destul de limitate şi că aveau în vedere în primul rînd istoria politică a acestor regiuni [12], ştirile care au ajuns pînă la noi, cu toate că ne atestă prelucrarea metalelor pe teritoriul României, nu ne pot lămuri asupra procesului metalurgic în sine.

Singurele ştiri pe care le putem folosi sînt urmele lăsate de vechile exploatări dacice şi romane, numeroasele depozite de unelte, arme, podoabe şi textele epigrafice, depistate aproape în toate centrele miniere din ţară. Ele ne atestă o intensă prelucrare a metalelor, începînd cu epoca bronzului şi culminînd cu cea dacică şi romană.

Analizînd izvoarele arheologice de care dispunem, constatăm o serie de asemănări şi analogii cu materiale întîlnite la alte popoare aflate pe aceeaşi treaptă de dezvoltare social-economică şi în condiţii istorico-geografice asemănătoare, în legătură cu care s-au păstrat şi informaţii scrise, informaţii pe care, cu anumite rezerve, le putem folosi. De exemplu, relatările lui Pliniu [13], Strabon [14], Diodor [15] asupra tehnicii folosite în minele romane din Egipt sau Spania îşi găsesc analogii în materialele depistate arheologic pe teritoriul ţării noastre nu numai pentru aceeaşi epocă istorică ci şi pentru alte epoci.

MINERITUL

După cum se ştie, obţinerea materiei prime constituie prima etapă a oricărui proces metalurgic. Cum era şi firesc, mai întîi s-au exploatat zăcămintele de la suprafaţă, probabil cele sub formă nativă, şi apoi mine-

---

[8] Începuturile cunoaşterii şi practicării metalurgiei — în speţă, cea a cuprului — în spaţiul carpato-dunărean se datoresc răspîndirii treptate dinspre Orient a cunoştinţelor şi procedeelor tehnologice respective prin filieră balcanică şi nord pontică, răspîndire care nu exclude însă şi o „dezvoltare treptată, locală şi eventual o repetare a procesului iniţial de invenţie şi evoluţie a acestei metalurgii", vezi : Nestor I., *Asupra începuturilor metalurgiei aramei şi bronzului în R.P.R.*, în *Studii şi referate*, 1954, vol. I, p. 43—44.

[9] *Istoria României*, vol. I, p. 149.

[10] Herodot, *Istorii*, IV, 104, în *Izvoare privind istoria României*, vol. I, Bucureşti, 1964, p. 53.

[11] Johannes Lydus, *De magistratibus*, II, 28, citat de Criton, *Geticile*, 1 (p. 931), în *Izvoare...*, p. 507.

[12] *Istoria României*, vol. I, p. LII.

[13] Pliniu cel Bătrîn, *Istoria naturală*, XXXIII, 19—21.

[14] Strabon, *Geographica*, III, 1—8.

[15] Diodor, *Biblioteca istorică*, III, p. 12—13.

https://biblioteca-digitala.ro

reurile, mergîndu-se în adîncime pe măsura epuizării lor, folosind în acest scop diverse metode de extracţie în funcţie de duritatea rocii.

Dintre toate, *extracţia aurului* este cea mai bine cunoscută. Dat fiind natura zăcămintelor noastre, în multe părţi exploatarea minereurilor de aur s-a făcut concomitent cu cele de argint, comportînd metode de extracţie asemănătoare. Urmele arheologice, în special cele romane, atestă exploatarea acestor minereuri în Transilvania — zona Munţilor Apuseni [16] şi Rodna, reg. Suceava, iar în Banat la Sasca Montană şi Moldova. Cum exploatările romane au distrus majoritatea urmelor lăsate de exploatările dacice, s-a afirmat că începuturile activităţii miniere aurifere în Dacia s-ar datora romanilor [17]. Descoperirile arheologice au infirmat, în parte, această părere, romanii au mers pe urmele vechilor exploatări miniere dacice pe care le-au extins [18], introducînd sisteme tehnologice noi şi o organizare avansată a procesului de producţie, specifică modului roman de a exploata bogăţiile provinciilor. Faptul că majoritatea urmelor exploatărilor romane sînt cele din minele de aur poate explica şi una din principalele cauze care au determinat pe romani să ducă cele două războaie lungi şi costisitoare în Dacia.

Alături de urmele extracţiei aurului în galeriile părăsite s-au găsit şi instrumente de minerit întrebuinţate de minerii antici, inscripţii şi tăbliţe cerate.

Urmele lăsate atestă că metoda de extracţie folosită aici corespunde întocmai cu descrierile lui Pliniu [19], după care masele dure de minereu se dezagregau prin încălzirea lor cu ajutorul focului şi contractarea bruscă cu apă sau oţet. Arheologii afirmă că această metodă ar fi fost întrebuinţată şi de daci în exploatările lor [20], ceea ce pare a fi adevărat deoarece metoda folosirii focului în exploatările minere este mult anterioară venirii romanilor în aceste părţi, fiind identificată arheologic în regiunile vecine ţării noastre încă din epoca bronzului [21].

Deşi din timpul stăpînirii romane în Dacia nu avem informaţii scrise referitoare la folosirea metodei focului în exploatările minere, totuşi urmele lăsate în minele din Munţii Apuseni confirmă pe deplin informaţia

---

[16] Urme la : Almaşul Mare, Baia de Criş, Baia de Arieş, Roşia, Ruda, Boiţa, Brad, Săcărîmb etc. Vezi G. Téglás, *Hunyadvármegye története*, Budapesta, 1902 ; P. Király, *Dacia Provincia Augusti*, Bistriţa, 1893, citat de V. Christescu, *Viaţa economică a Daciei romane*, p. 11—12.

[17] V. Pârvan, *Getica*, p. 596 : „...de-abea după venirea romanilor se va fi organizat prepararea mecanică a aurului... Dacii... nu erau altceva decît „culegători de aur" ; cu toate că două pagini înainte, comentînd descoperirile de minereu argintifer de la Grădiştea Muncelului, constată posibilitatea „extragerii miniere a argintului la Dacii din La Ténne ... că numai cu argintul din sud nu se putea face faţă tuturor acestor cerinţe" (p. 594).

[18] Dorin Popescu, *Exploatarea şi prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, „SCIV", tom. II, nr. 2, 1951.

[19] Pliniu, *Istoria naturală*, XXXIII, 19.

[20] Dorin Popescu, *Exploatarea aurului în Transilvania înainte de cucerirea romană*, Materiale II, p. 198.

[21] Vezi descoperirile din minele de cupru de la Mitterberg, din Austria de Sus. De altfel, făurirea marilor depozite de arme, podoabe şi unelte din bronz, aur şi argint descoperite pe teritoriul României presupune existenţa unei imense cantităţi de metal, care practic nu putea fi obţinută decît prin exploatarea minelor locale.

https://biblioteca-digitala.ro

lui Plinius [22]. Documente scrise avem dintr-o perioadă mult mai tîrzie; din relatările unor călători străini în trecere prin ţările române reiese că în evul mediu acest procedeu se folosea şi la extracţia altor metale [23]. Chiar în sec. al XIX-lea îl mai întîlnim practicat în Transilvania [24]. La sfîrşitul sec. al XVIII-lea, la Baia Sprie [25], roca se înfierbînta arzîndu-se lemne pe nişte stative cu patru picioare de fier, numite „mîţe", în jurul cărora se aşezau table de fier ca flacăra să fie îndreptată spre frontul de lucru, apoi se arunca apă pentru a se dezagrega roca.

Cel mai simplu sistem de exploatare minieră a aurului îl ştim din tăbliţele cerate descoperite în Munţii Apuseni [26], identificat şi în minele din Spania, Gallia şi Laurion [27]; sistemul gropilor în formă de puţuri (putei), cu diametrul de 1—1,30 m., foarte apropiate unele de altele, cu malurile susţinute de pietre [28], în care se coboară pe trepte săpate în stîncă sau scobite în trunchi de copac; sistem practicat în micile exploatări ţărăneşti din Munţii Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

Un sistem mai evoluat, care cerea o organizare mai avansată şi braţe de muncă numeroase, practicat, probabil, în vremea apogeului puterii dacilor şi mai cu seamă după cucerirea romană, era cel al galeriilor (cuniculi) [29], ramificate şi supraetajate pe linia filonului pînă la 300 m. adîncime, tăiate îngust (60 cm.) şi scunde (1—1,30 cm.). Pentru a economisi cît mai mult timp şi pentru a evita cheltuielile se folosea pe lîngă munca sclavilor şi munca copiilor [30]. Exploatarea muncii copiilor o găsim atestată în Munţii Apuseni nu numai în tăbliţele cerate romane [31], ci chiar la sfîrşitul sec. al XVIII-lea [32].

La fel ca în micile exploatări aurifere din Munţii Apuseni [33], minereul se transporta în mină probabil în *troace* (albioare scobite în lemn) şi se scotea afară în *desagi* de piele sau cînepă, de unde cu ajutorul cailor se transportau mai departe. Pentru a se evita pericolul surpării galeriilor vechi, fie că în ele se depozita roca sterilă, fie că atunci cînd se săpau se lăsau din loc în loc stîlpi de minereu (formices), care se surpau începînd

---

[22] G. Téglas, *Arch. Ert.*, 1892, p. 133; G. Popa, *Tablele cerate descoperite în Transilvania*, 1890, Bucureşti, p. 104, 211.

[23] Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Române*, Buc., 1900.

[24] G. Téglás, *ibidem*.

[25] V. Blăşianu, *Curs de exploatări miniere*, Timişoara, 1921—1922, p. 191.

[26] CIL III, tăbl. cerate IX, X, XI; *Istoria României*, vol. I, p. 400; G. Popa, *Tăbliţele cerate descoperite în Transilvania*, Bucureşti, 1890.

[27] V. Christescu, *op. cit.*, p. 14.

[28] Fr. Griselini, *Istoria Banatului timişan*, trad. în lb. română, Bucureşti, 1926, p. 286 — descrie urmele unor astfel de puţuri din Banat exploatate în timpul romanilor.

[29] *Istoria României*, vol. I, p. 400; V. Cristescu, *op. cit.*, p. 14.

[30] Diodor, III, 12.

[31] CIL III, tăbl. cerate nr. I, VI, VII.

[32] Bozac Ileana, *Exploatarea muncii copiilor în minele statului din Transilvania în a doua jumătate a sec. XVIII*, în „Studii" an XI, 1958, 3.

[33] Haiduc Ilie, *Industria aurului din România*, Bucureşti, 1940, p. 79, 173.

[34] Pliniu, *Istoria naturală*, XXXIII, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

cu cei mai îndepărtaţi [34]. Scoaterea apei din mină se făcea probabil manual, cu ajutorul găleţilor. În epoca romană se foloseau şi roţile de scos apa (în genul roţilor de grădină). Exemplarele găsite la noi, cum este cea de la Momuleşti, reg. Cluj, corespund cu cele descrise de Diodor pentru exploatările din Spania. În cazul cînd roca devenea foarte tare sau inundaţiile erau foarte mari, neavînd posibilităţi tehnice corespunzătoare, lucrările se întrerupeau; aceasta explică de altfel şi faptul că unele mine exploatate în antichitate s-au redeschis în vremea noastră.

Exploatarea cuprului, metalul de bază pentru obţinerea bronzului, a început la noi destul de timpuriu; la sfîrşitul neoliticului avem atestate arheologic mici podoabe şi unelte de cupru asupra cărora analizele metalografice şi chimice nu au putut stabili dacă sînt din cupru nativ sau din minereuri [35]. În legătură cu metodele întrebuinţate la extracţia minereurilor de cupru avem puţine informaţii [36]. Urmele arheologice ne dau mai mult indicaţii asupra localităţilor de unde s-a exploatat acest metal, în special din cele două mari regiuni miniere: Transilvania şi Banat (Munţii Almăjului şi Semenicului)[37], precum şi din Oltenia (Baia de Aramă) şi Dobrogea, în minele exploatate de romani de la Altîntepe. De asemenea, cuprul s-a mai exploatat şi în alte centre miniere, împreună cu minereurile de aur, argint, plumb şi fier [38].

Specialiştii au presupus metode de extracţie a cuprului asemănătoare cu cele folosite la extracţia aurului [39]. Săpăturile arheologice efectuate în minele de la Mitterberg [40], din Austria, exploatate intens în epoca bronzului, au stabilit că arama se extrăgea prin sistemul puţurilor [41], în care s-au găsit resturi bogate de lemn ars. Iată deci, metoda extracţiei minereurilor cu ajutorul focului atestată încă cu sute de ani înainte de epoca pentru care Pliniu o descrie. Ea s-a folosit pînă tîrziu la noi; o informaţie din evul mediu, pe care o datorăm lui Paul de Alep, o atestă a fi fost folosită în minele de la Baia de Aramă [42].

În legătură cu *exploatarea fierului*, de asemenea avem informaţii puţine, inscripţii [43] şi cîteva urme arheologice salvate de distrugerile exploatărilor moderne. Fierul s-a exploatat îndeosebi din regiunile unde

---

[35] I. Nestor, *Asupra începuturilor metalurgiei* ..., p. 44.

[36] *Istoria României*, vol. I, p. 403; Dorin Popescu, *Exploatarea şi prelucrarea metalelor în Transilvania pînă la cotropirea romană*, p. 28.

[37] Vezi şi: Gh. Cimpoeriu, *Din istoricul Reşiţei*, în „Buletinul UDR", vol. I, Reşiţa, decembrie, nr. 2, 1930; Fr. Griselini, *Istoria Banatului timişan*, p. 266—291.

[38] *Istoria României*, vol. I, p. 403; Chicoş St., *Industria siderurgo-metalurgică în România*, în: Ed. Analelor Statistice şi Economice, 1925, p. 10.

[39] C. Niculescu-Otin, *Contribuţii la metalurgia antică a cuprului în ţările locuite azi de români*, Bucureşti, 1913, p. 59; Nestor I., *Étude sur l'exploitation préhistorique du cuivre en Roumanie. Le dépôt de barres-colliers de Deva*, în „Dacia", IX-X, 1941—1944, p. 165—181.

[40] M. Munch, *Das vorgeschichtliche Kupferbergwerk auf dem Mitterberg bei Bischofshofen*, Viena, 1879, citat la Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60—61.

[41] În Transilvania, unul din centrele de unde romanii scoteau cuprul purta numele de Centum Putei.

[42] Cioran Emilia, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Române*, Buc., 1900, p. 182—185; P. P. Panaitescu, *Minele de aramă ale lui Mircea cel Bătrîn*, în „Revista istorică română", vol. VIII, 1937.

[43] CIL III, 1128, 1463; *Istoria României*, vol. I, p. 403.

https://biblioteca-digitala.ro

zăcămintele ajungeau la suprafaţă : la Ghelar, Teliuc, reg. Hunedoara, în M. Trascăului, la Rodna, reg. Suceava. Despre minele bănăţene nu avem multe ştiri [44], majoritatea urmelor arheologice au fost distruse de exploatările austriace ; se pare că exploatările au fost intense aici — urme la Bocşa, Ocna de Fier, Dognecea. Pentru probabilitatea exploatării lor în antichitate pledează şi faptul că în aceste părţi minereurile de fier se găsesc împreună cu cele de cupru [45]. În legătură cu metodele de extracţie folosite, ştim de la Pliniu [46] că sînt asemănătoare cu cele de cupru.

În cazul exploatării rocilor metalice mai moi, minierii antici se foloseau numai de *unelte* [47] : dălţi (cunei), ciocane şi tîrnăcoape care au fost găsite în galerii (Planşa I). Toate se aseamănă ca formă cu uneltele descoperite în exploatările din Grecia, Galia, Spania etc. [48] (fig. 1). Se presupune că cele mai simple şi mai primitive unelte folosite la desprinderea blocurilor de minereu au fost *penele de lemn* udate cu apă [49]. În cavităţi mici, scobite, se băteau penele de lemn — subţiri la un capăt şi mai groase la cel din afară — care udîndu-se se umflau provocînd crăparea pietrei. Bucăţile de minereu se fărîmiţau apoi cu ciocanele de piatră. Pe teritoriul României, în antichitate avem documentat acest sistem însă pentru o perioadă mai tîrzie, în epoca romană, folosit doar în carierele de marmură şi piatră [50]. Păstrarea lor aici se explică prin faptul că în condiţiile tehnice de atunci era singurul mijloc cu care se puteau tăia blocuri de piatră regulate şi în formele dorite. Acest sistem de exploatare a fost folosit în unele cariere de piatră pînă la mjlocul sec. al XX-lea [51].

Dălţile (penele), ciocanele şi tîrnăcoapele din metal apar încă din epoca bronzului [52]. Imitînd la început formele celor din lemn şi piatră, folosirea lor se va perfecţiona pe parcursul perfecţionării uneltelor [53]. Chiar după introducerea explozivilor în mine, ele se vor folosi în lucrările speciale care necesitau cioplirea minereurilor [54] sub forma dălţilor (icuri) şi ciocanelor de diferite mărimi (fig. 2, 3, planşa II).

---

[44] CIL III, 1431 ; 1494, 1043 pomenesc despre „Schola fabrorum" de la Drobeta ; o asemenea „schola" se pare că există şi la Berzovia. Vezi : G. Cimpoeriu, *op. cit.*

[45] Griselini, Fr., *Istoria Banatului timişan*, p. 291.

[46] Pliniu, XXXIII, 41.

[47] CIL III, 1264, 1269—două pietre funerare pe care sînt sculptate uneltele de minerit.

[48] Mm. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, *Dictionnaire de antiquités grecques et romaines*, Paris, 1877, vol. III, 3, Metalla, p. 1840—1873.

[49] Dorin Popescu, *Exploatarea şi prelucrarea metalelor...*, p. 28.

[50] Gr. Florescu, *Cariera romană de la Cernavodă*, în rev. „Analele Dobrogei", anul XVII, 1936.

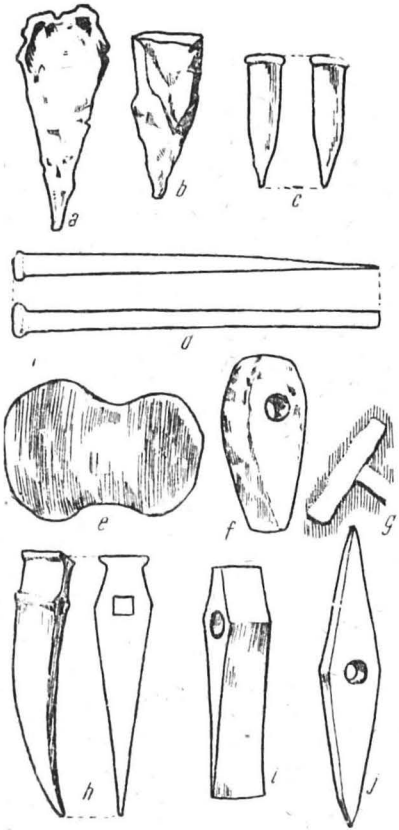
[51] Sistem folosit în micile exploatări ţărăneşti de piatră din Dobrogea ; pentru Transilvania îl avem documentat în carierele din jurul Devei, în sec. al XIX-lea, iar în M. Apuseni pînă la începutul sec. al XX-lea.

[52] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 60.

[53] Nestor, I., *Asupra începuturilor metalurgiei...*, p. 46.

[54] Blăşianu, V., *Curs de exploatări miniere*, p. 187.

https://biblioteca-digitala.ro



Planșa I. — *Unelte de minerit dacice și romane,* după G. Téglás. a-c, dălți de fier; d, rangă; e-j, ciocane și tîrnăcoape din piatră și fier; g, tîrnăcop executat în relief pe una din statuile de „mineri" descoperite la Baia de Criș (Muzeul din Deva).
Desenele executate de R. Pastior.

Fig. 1. — Munca într-o mină antică — desen de pe o tăbliță votivă corintiană, sfîrșitul sec. al VI-lea î.e.n.

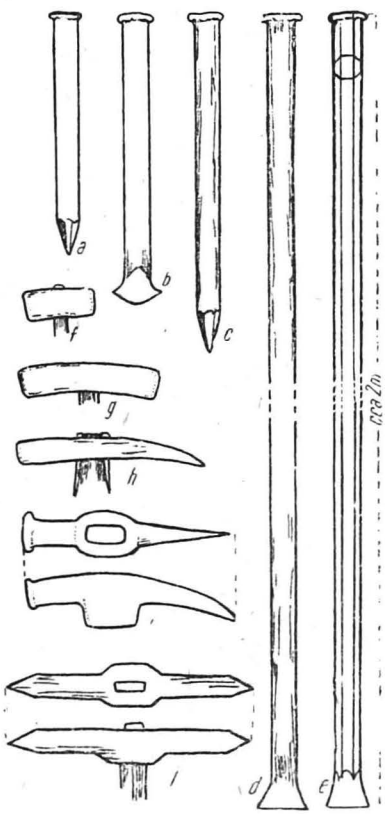
https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 2. — Munca în mină — gravură medievală, după I. Haiduc.

Fig. 3. — Într-o mină de aur din Munţii Apuseni — prima jumătate a sec. al XX-lea, după I. Haiduc.

https://biblioteca-digitala.ro

În general, se poate spune că indiferent de ce minereu era vorba : aramă, fier, aur sau argint, metodele de extracţie erau asemănătoare, ele fiind corespunzătoare nivelului de dezvoltare al forţelor de producţie ale societăţii antice. Excepţie face doar aurul care poate fi obţinut şi din nisipul sau aluviunile rîurilor aurifere, metodă ce precede mineritul propriu-zis. Toate aceste minereuri, pentru a putea fi transformate în arme, unelte sau podoabe erau supuse în prealabil unei prelucrări.



Planşa II. — *Unelte de minerit din prima jumătate a sec. al XX-lea.* a-c, tipuri de daltă ; d-e, tipuri de rangă ; f-„pusca" (ciocan) de diferite mărimi : pusca mică = 2-3 kg, pusca mijlocie = 6—8 kg, pusca mare = 12—15 kg ; g — „vîntălău" (ciocan) ; h-j, tipuri de tîrnăcop.

PRELUCRAREA MINEREURILOR

La fel ca în cazul extracţiei, *prelucrarea minereurilor aurifere* este cea mai bine cunoscută. Pentru a îndepărta corpurile străine cu care erau amestecate, erau supuse unor sfărîmări succesive şi spălării cu ajutorul unui şuvoi de apă, operaţiuni ce le găsim descrise la Diodor. Minereul mai întîi se „sfărma cu ciocanul de fier pînă ce piatra e redusă la mărimea boabelor de mazăre. Adusă în starea aceasta, femeile şi bătrînii iau piatra şi o duc în piuă. Păşesc apoi doi sau trei la fus şi învîrtesc pînă ce au măcinat măsura potrivită şi au făcut-o subţire ca făină de grîu" [55].

Această descriere a lui Diodor este confirmată atît de urmele arheologice depistate în unele regiuni ale ţării noastre, cît şi de materialele etnografice ce se mai întîlnesc în aceleaşi locuri. Astfel, în preajma minelor de aur din M. Apuseni, exploatate încă din antichitate, s-au găsit o mulţime de pive mici din piatră (fig. 4) în care minereul se pisa cu ajutorul unui pisălog.

Pivele — *mojere* — din tuci (fig. 6) au fost folosite în exploatările ţărăneşti pînă la mijlocul sec. al XX-lea. În legătură cu datarea pivelor găsite în galeriile exploatate în antichitate, s-a presupus de către arheologi că aparţin epocii romane, de la daci necunoscîndu-se nici o instalaţie de prelucrat aurul. Afirmîndu-se acest lucru, se pierde din vedere faptul că exemplarele descrise mai sus nu reprezintă decît transpunerea în

[55] Diodor, III, 12, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

piatră sau tuci a celui mai vechi și accesibil tip, piua scobită într-o bucată de lemn, obiect care a cunoscut diverse întrebuințări, nelipsind nici astăzi din gospodăria țăranului nostru; lemnul fiind material perisabil era și normal să nu se poată conserva. În ceea ce privește exemplarele din piatră, nu se știe cu precizie dacă micile instrumente sînt romane sau dacice, datorită rezistenței ele au putut fi utilizate ani de-a rîndul.

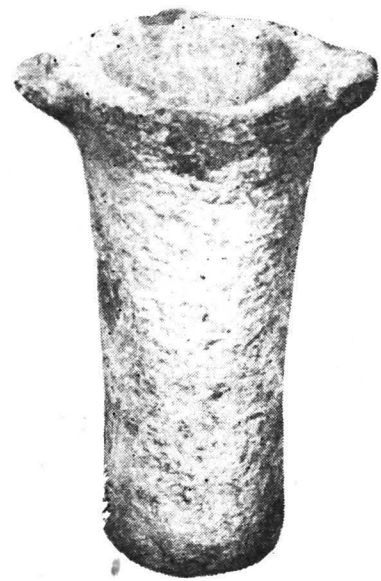


Fig. 4. — Piuă romană din piatră, Munții Apuseni. (Colecția Muzeului Tehnic — București)

În antichitate s-au exploatat filoanele bogate în aur [56], pentru a căror prelucrare era suficientă doar măcinarea minereului în piuă sau rîșniță, fără a mai utiliza piua mare acționată cu ajutorul roții, pe care o descrie Diodor și despre care credem că a făcut parte din arsenalul de unelte perfecționate aduse de romani în Dacia în scopul intensificării exploatării bogățiilor sale. Diodor ne spune cum funcționau, fusul despre care vorbește el presupune roata; dar practic cum arătau, nu știm (fig. 5).

Cunoaștem însă în Munții Apuseni o instalație de zdrobit minereul aurifer care amintește în multe privințe de piua descrisă de Diodor. Este vorba de *șteamp* (fig. 6) o instalație din lemn (materialul cel mai accesibil în această zonă) ce funcționează pe principiul pivei. Minereul este zdrobit de unul sau de mai multe pisăloage din lemn, cărora pentru o mai mare rezistență și eficacitate li s-au adăugat la capăt un *sabot de cremene*. Forma cea mai simplă este acționată manual de un fus printr-un sistem de pene

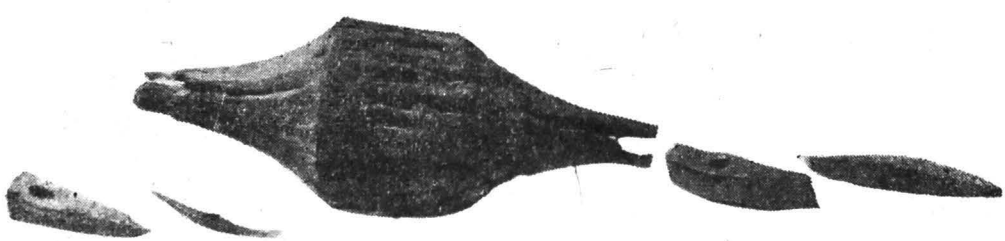


Fig. 5. — Butuc de roată hidraulică și unelte de minerit romane, Munții Apuseni. (Colecția Muzeului Deva).

[56] În cazul sărăcirii minereurilor în aur, mina se abandona, fenomen constatat de exploatările contemporane, care au mers de multe ori pe urmele celor vechi.

https://biblioteca-digitala.ro

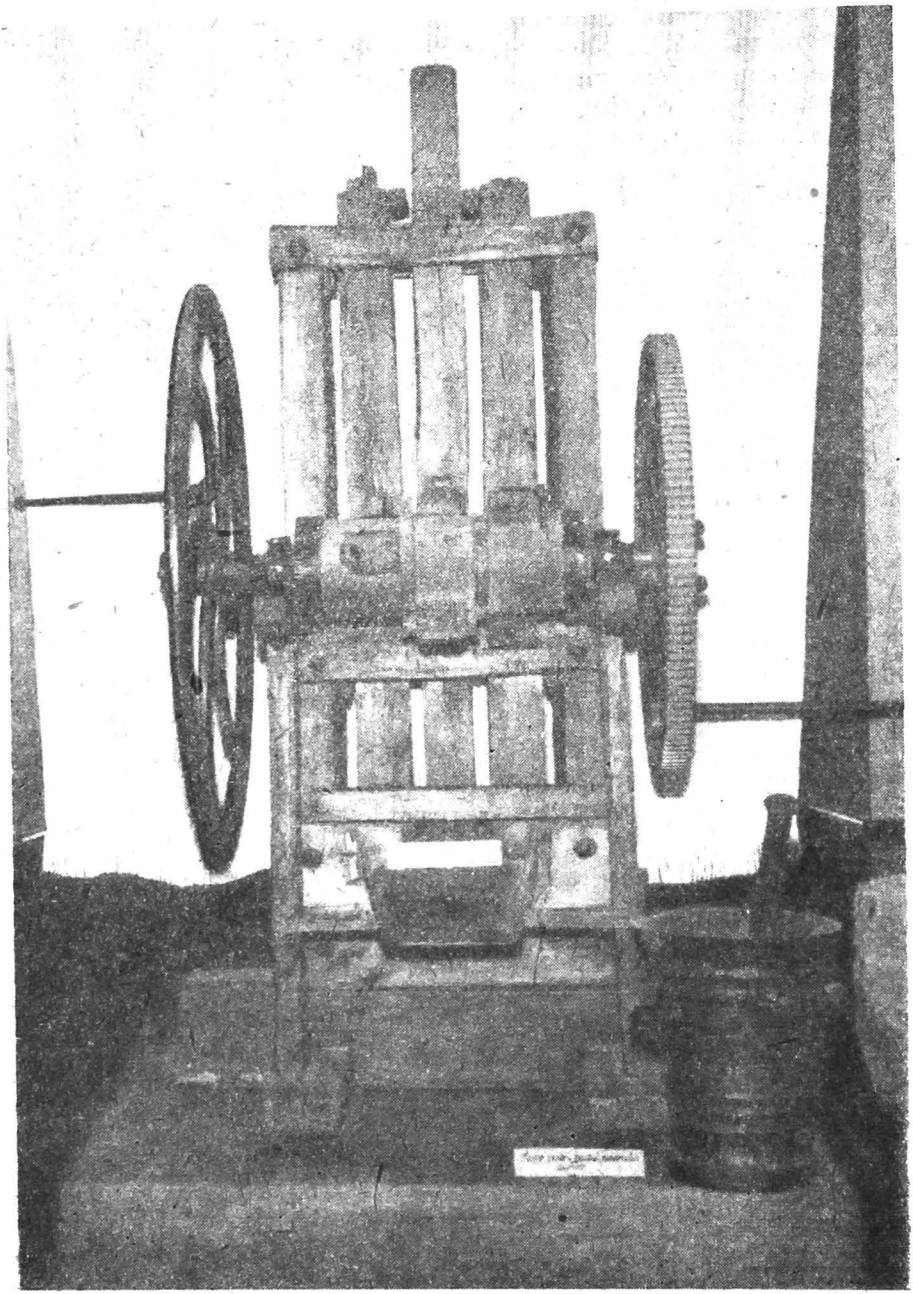


Fig. 6. — Mojer și șteamp manual — instalație pentru zdrobit minereul aurifer, Fizești. (Colecția Muzeului Deva).

https://biblioteca-digitala.ro

care ridică și lasă să cadă pisălogul peste minereu [57]. În ce măsură instalația adusă de romani a stat la baza construcției stempului, cercetările de pînă acum n-au putut stabili; cert este că amîndouă funcționează pe principiul micii pive de lemn. Începînd probabil din sec. XII—XIV ștampului manual i se va fi adaptat roata hidraulică, prin valorificarea forței apei creîndu-se posibilitatea măririi capacității sale de zeci de ori, un ștamp ajungînd să aibă mai multe pive, fiecare piuă avînd cîte trei *săgeți* (pisăloage).

Un alt mijloc de zdrobit minereurile aurifere identificat atît în săpăturile arheologice cît și etnografic este *rîșnița* (fig. 7) compusă din două pietre rotunde, cea de deasupra avînd la mijloc o gaură cilindrică pe unde se introduce minereul. În micile exploatări țărănești ea s-a utilizat de obicei iarna, cînd apele rîurilor erau înghețate.

Minereul măcinat ieșit de la piuă sau de la rîșniță se spăla din nou pentru ca aurul liber să se separe complet de corpurile străine. Spălarea ține de cea mai veche metodă de obținere a aurului, care la noi, probabil, precede începuturile mineritului, alegerea de pepite și prelucrarea nămolurilor și nisipurilor aurifere, cu ajutorul apei, prin decantare, folosind proprietatea aurului de a fi mai greu decît celelalte corpuri străine.

Fig. 7. — *Rișnițe*. a-b, pentru minereurile de cupru (material arheologic) — după C. Niculescu-Otin. c — pentru minereurile de aur, prima jumătate a sec. al XX-lea Roșia Montană, rn. Cîmpeni.

Apele bogate în aluviuni și nisipuri aurifere au fost exploatate intens nu numai în antichitate [58] ci și în evul mediu [59], după cum ne spun D. Cantemir [60], Fr. Griselini [61] și alții, pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea pe tot cuprinsul țării, atît în Transilvania și Banat cît și în Oltenia, Muntenia și Moldova. Acolo unde sursele au fost mai bogate, s-au exploatat și în prima jumătate

[57] Pînă în secolul nostru s-au folosit în micile exploatări țărănești din M. Apuseni pe lîngă marile ștampuri acționate hidraulic și ștampuri manuale de diferite dimensiuni și capacități.

[58] G. Téglás, *Ungarische Revue*, 1889, p. 329; V. Christescu, *op. cit.*, p. 13.

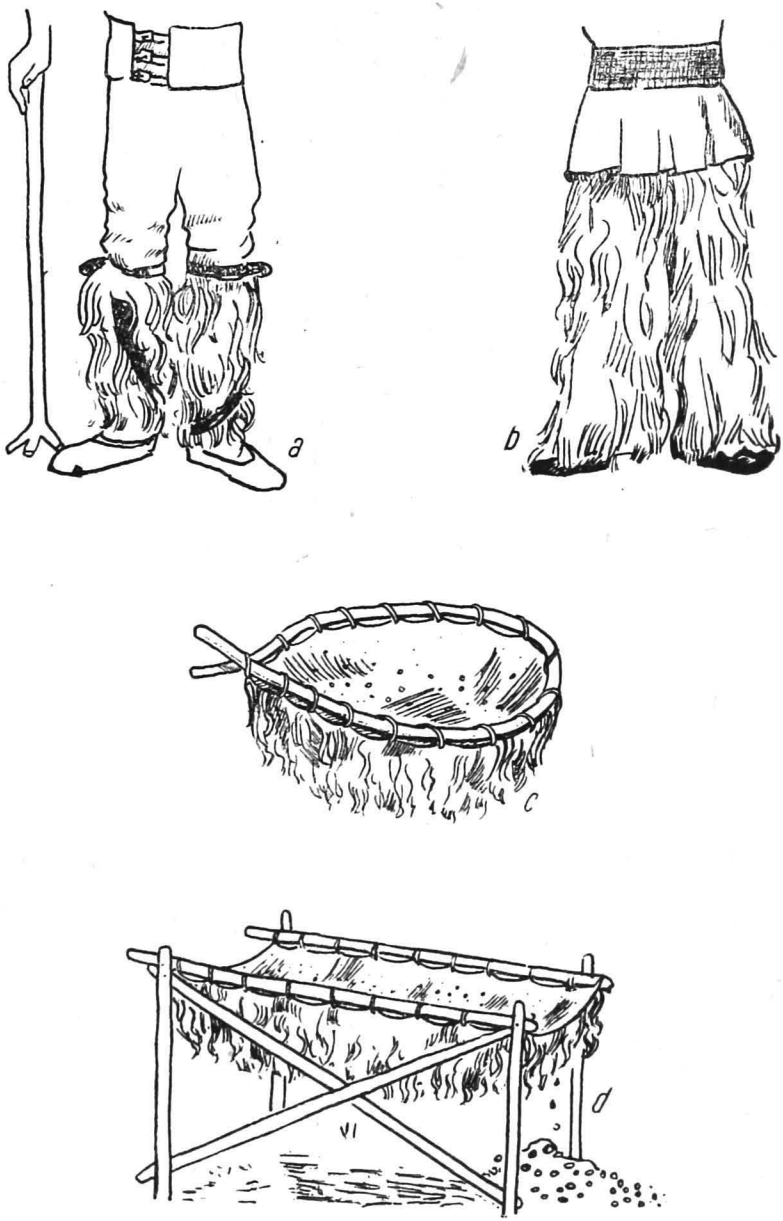
[59] C. Șerban, *Contribuții la istoria meșteșugurilor din Țara Românească*; *țiganii aurari în sec. XVII—XVIII*, în „Studii, rev. de istorie", 2, XII, 1959; aurul se extrăgea din Olt, Motru, Gilort, Lotru, Jiu, Argeș, Topolog, Dîmbovița, Ialomița.

[60] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, București.

[61] Fr. Griselini, *Istoria Banatului timișan*, p. 266, 295. Aurul în Banat se extrăgea din apele rîurilor Almăj, Nera, Bolvașnița etc.

[62] I. Haiduc, *op. cit.*, p. 201; Popa Ilie, *Mineritul de aur din Roșia Montană*, extras din „Analele minelor din România", 1936; Ion Abrudeanu-Russu, *Aurul românesc — istoria lui din vechime pînă azi*, București, 1933.

https://biblioteca-digitala.ro



Planşa III. — Metode arhaice pentru cules aurul din nisipurile aurifere, Bistrița „aurie'
a, b — obiele și cioareci din piele de oaie; c, d — ciur și crivă din piele de oaie. După Romulus Vulcănescu.

https://biblioteca-digitala.ro

a secolului nostru [62]. Arheologic s-a constatat că multe din aceste ape au fost exploatate încă din epocile preromane [63]; asupra metodelor folosite atunci nu avem nici o ştire scrisă. Strecurătoarea din ceramică acoperită cu un strat de cuarţ din colecţia Muzeului Bruckenthal atestă un procedeu străvechi de sedimentare a firicelelor de aur, care în multe regiuni ale ţării s-a folosit pînă în secolul al XX-lea. Pentru ca impurităţile să se separe de aur, vasului i se imprima o mişcare specifică, după cum aflăm şi de la Pliniu [64]. În zona Munţilor Apuseni această separare se realiza cu ajutorul unor albioare-*trocuţe* — din lemn, înlocuite cu timpul de *şaitroc*, unealtă în formă de făraş, adusă în Transilvania de coloniştii germani.

Cercetările etnografice efectuate în regiunea superioară a Bistriţei moldoveneşti, căreia localnicii i-au dat numele de Bistriţa „aurie", au identificat metode şi mai simple de extras aurul din nisipul rîului [65]. Se intra în apă cu *cioareci* sau *obiele* din piele de oaie (Planşa III, a, b), agitînd nisipul aurifer, astfel încît sclipele de aur se lipeau de miţ, pe care apoi cu un *pieptene de lemn* le adunau şi le topeau într-un vas de gresie, formînd *boţuri* de aur. Metoda înfăşurării în jurul picioarelor cu bucăţi de piele de oaie s-a practicat şi în alte regiuni [66]. După părerea noastră este cea mai veche metodă folosită la obţinerea aurului, anterioară metodelor de lucru şi instrumentelor venite din sud sau aduse de romani.

Tot pe valea Bistriţei localnicii foloseau la extragerea aurului din apele rîului un ciur confecţionat din piele de oaie (Planşa III,c) prin care se strecura nisipul aurifer, sclipele de aur prinzîndu-se de miţ. Pentru obţinerea unei cantităţi mai mari de aur foloseau un ciur mare, dreptunghiular, fixat pe patru picioare — *crivă* [67] (Planşa III, d).

Izvoarele antice ne furnizează o serie de ştiri în legătură cu mijloacele folosite la extragerea aurului, ce se bazau pe proprietatea acestuia de a fi mai greu decît celelalte impurităţi. De la Diodor cunoaştem un instrument rudimentar întrebuinţat în Egiptul antic: „...Oameni pricepuţi iau piatra măcinată spre a o supune ultimei operaţii: o freacă anume pe o scîndură lată şi ceva înclinată, în timp ce varsă pe ea apă. Pămîntul se descompune în apă şi pluteşte peste scîndura aplecată, aurul însă, din cauza greutăţii rămîne pe loc." [68]

Pînă în secolul al XX-lea putea fi găsit în inventarul spălătorilor de aur un instrument asemănător cu cel descris de Diodor, un scaun făcut din scînduri lungi de 2—2,5 m. şi lat de 0,60—0,80 m., înclinat pe patru picioare şi acoperite cu trei sau patru bucăţi de pînză scămoasă aşezate

[63] V. Pârvan, *Pénétration hellénique et hellénistique dans la vallée du Danube*, Buc., 1925, p. 17.

[64] Pliniu, XXXIII, 32.

[65] Romulus Vulcănescu, *Lucrări artistice în metal, os şi piatră*, cap. din vol. *Arta populară pe valea Bistriţei*, în curs de apariţie.

[66] Informaţii culese în jurul localităţii Săcărîmb, reg. Hunedoara, de cercetătoarea Lucia Mureşanu, de la Institutul de etnografie şi folclor.

[67] Romulus Vulcănescu, *op. cit.*

[68] Diodor, III, 12—13.

https://biblioteca-digitala.ro

transversal. De foarte multe ori se folosea doar scîndura goală pe care se făceau 10—12 crestături oblice. Nisipul aurifer luat cu lopata se aşeza la capătul de sus şi se turna peste el apă ; corpurile străine alunecau în jos, iar aurul rămînea prins de bucăţile de pînză. În Munţii Apuseni purta numele de *hîrloste* [69] (fig. 8).

Fig. 8. — Spălarea nisipului aurifer pe Valea Arieşului.
(Colecţia Muzeului Tehnic — Bucureşti).

Vechimea folosirii acestui instrument în regiunile noastre, dacă a fost adus de romani sau este anterior venirii lor aici, nu o putem încă stabili, cert este că a cunoscut o largă răspîndire la noi, în epoca feudală era cunoscut în toate exploatările de acest gen din Transilvania, Banat, Oltenia, Muntenia, fiind remarcat şi de călătorii străini în trecere prin ţările române [70].

[69] Popa Ilie, *Mineritul de aur la Roşia Montană*, p. 8.

[70] Fr. Griselini, *op. cit.*, p. 295 ; vezi şi C. Şerban, *Contribuţii la istoria meşteşugurilor din Ţara Românească* ..., p. 131—136.

https://biblioteca-digitala.ro

Derivate din această formă, în cercetările etnografice întîlnim: *vălăul* şi *hurca*, instrumente folosite la spălarea şi concentrarea minereului aurifer măcinat la şteamp. *Vălăul* este un fel de masă înclinată, lungă de cca. 1,30 m. şi lată de 1m., prevăzută cu doi pereţi laterali. Cu ajutorul unui canal aşezat transversal la partea de sus, se trece un curent de apă care spală minereul pus pe vălău. De obicei lucrează doi oameni: unul cu ajutorul unei greble — *dîrg* — agită materialul, iar altul trage în heleşteu materialul steril. *Hurca* se compune din două părţi: o ladă care la partea superioară este formată dintr-o placă de lemn de fag cu găuri, numit *ciur*, pe care se aşază materialul ce se agită cu ajutorul dîrgului şi a unui şuvoi de apă. Nisipul aurifer cade prin ciur pe fundul hurcii înclinat, acoperit cu patru, cinci bucăţi de pînză aşezate transversal, de care se prinde aurul iar restul curge pe un plan înclinat.

Scriitorii antici[71] vorbesc în operele lor despre sisteme mari de spălare a minereurilor aurifere, sisteme pe care romanii le-au folosit în M. Apuseni, ale căror urme dăinuie şi astăzi, numite de localnici *jegură*. Apa se aduna pe culmi în rezervoare speciale din care se prăvălea prin canale sub forma torenţilor; pe parcursul lor se aşezau garduri din nuiele sau spini care reţineau firişoarele de aur.

De asemenea, în antichitate se cunoştea şi aplica principiul amalgamării aurului; în regiunile noastre este atestat documentar doar din vremea romanilor care au exploatat minele de mercur de la Zlatna[72]. Amalgamarea aurului a fost practicată în M. Apuseni pînă în secolul nostru în exploatările ţărăneşti, după un sistem pomenit şi de scriitorii antici. Minereul aurifer măcinat la piuă sau în rîşniţă era amestecat cu mercur şi apoi ars în foc[73], cu care ocazie aurul se separa de argint.

În ceea ce priveşte *prelucrarea minereurilor de cupru şi fier*, mărturiile scriitorilor antici sînt mult mai sărace, doar urmele arheologice[74] care ne-au mai rămas sînt ceva mai explicite. Prin natura acestor minereuri, prelucrarea lor era mult mai dificilă căci necesita acumularea şi însuşirea unor cunoştinţe tehnologice mai complicate[75]. Astfel, minereul de cupru după ce se sfărîma cu ajutorul ciocanelor era rîşnit şi spălat în albii de lemn pentru îndepărtarea corpurilor străine, după care era supus procesului de reducere prin prăjire. Cel mai simplu procedeu de reducere

---

[71] Strabon, III, 2—9; V. Christescu, *op. cit.*, p. 19.

[72] I. Haiduc, *op. cit.*, p. 80, 215.

[73] Plinius, XXXIII, 19; Strabo, III, 2, 8; Ilie Popa, *Mineritul de aur din Roşia Montană*, p. 6.

[74] *Istoria Romîniei*, vol. I, p. 403; vol. II, p. 61; SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211; SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694; *Materiale şi cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233 etc.

[75] În antichitate, datorită nivelului scăzut al forţelor de producţie şi greutăţilor tehnologice întîmpinate, cele două operaţiuni, extracţia şi prelucrarea minereurilor, erau inseparabile, minerul fiind în acelaşi timp şi topitor şi fierar, fapt care a făcut ca multă vreme numărul celor care posedau aceste cunoştinţe să rămînă foarte restrîns. O dată cu dezvoltarea forţelor de producţie, pe măsura extinderii exploatărilor miniere şi creşterii numărului braţelor de muncă, mai ales în epoca romană, se produce, prin specializare, separarea acestor operaţiuni, cu toate că teritorial rămîn încă pînă în sec. al XVII-lea alăturate. Vezi şi: D. Prodan, *Producţia fierului pe domeniul Hunedoarei în sec. XVII*, în „Anuarul Institutului de istorie din Cluj", tom. I—II, 1958—1959, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro

a minereurilor de cupru [76] era prăjirea în grămezi, aşezîndu-se alternativ straturi de minereu sfărîmat şi lemne. Arderea putea ţine cîteva săptămîni, pînă se oprea de la sine, neavînd nevoie de o supraveghere specială şi de cunoştinţe tehnice deosebite, pentru reducerea minereurilor de cupru fiind necesară doar o temperatură de 700°—800°. Acest procedeu se folosea chiar şi atunci cînd minereurile de cupru erau reduse în cuptoare speciale pentru ca sulful să fie îndepărtat în proporţie cît mai mare. În sec. al XVII-lea renumita aramă obţinută în topitoarele de la Baia de Aramă care funcţionau încă din timpul lui Mircea cel Bătrîn şi despre care Paul de Alep spunea că „e cea mai bună şi mai curată" [77] era supusă aceloraşi operaţiuni: „Un lucrător pune incontinuu pe foc cărbuni şi mineral de cupru. Aceste focuri sînt întreţinute cu cea mai mare grijă şi muncă, atît ziua cît şi noaptea, pînă ce cuprul e cu desăvîrşire topit şi se scurge de la sine într-o groapă săpată în pămînt. Îndată ce se răceşte, el îl crapă în bucăţi mici şi-l transportă afară. Apoi aşează un strat de lemn de salcie şi plop şi unul de bucăţi de metal, alternativ, pînă ce formează o grămadă mare, căreia îi dau foc de pe patru părţi şi o lasă să ardă şi ziua şi noaptea, pînă ce s-a ars de tot. Apoi strîng metalul şi îl pun pentru a doua oară în foc într-alt loc; astfel continuă de şase ori..." [78].

Reducerea propriu-zisă a minereurilor de cupru şi fier era asemănătoare; ea se realiza în cuptoare de diferite tipuri, săpate total, parţial sau deasupra pămîntului. Erau folosite scurt timp, fiindcă din cauza arderii se distrugeau uşor. Din cîte cunoaştem, încercările de tipologie ale literaturii de specialitate occidentală [79], care s-au ocupat cu aceste probleme nu au putut duce la stabilirea unei cronologii a folosirii acestor tipuri de cuptoare în epoca romană; în aceleaşi timp şi loc folosindu-se două sau chiar trei tipuri. Cel mai simplu tip era cuptorul în formă de groapă, de dimensiuni mici, căptuşit cu bucăţi de piatră, lipite cu pămînt, în care minereul ardea amestecat cu lemne şi diferite adaosuri, nisip etc. [80] Pe teritoriul României nu avem pînă acum documentate arheologic pentru epoca bronzului cuptoarele de redus minereurile de cupru. Avînd în vedere bogăţia naturală în acest minereu a regiunilor noastre, precum şi numărul mare de arme, unelte şi podoabe de bronz descoperite, putem presupune existenţa lor, mai ales pentru perioada sfîrşitului epocii bronzului şi începutul primei epoci a fierului.

În schimb, începînd cu epoca fierului descoperirile se înmulţesc. Pentru reducerea minereurilor de fier dacii foloseau acelaşi tip de cuptor ca cel descris mai sus, săpat în pămînt, de formă cilindrică, înalt de cca. 0,60 — 1m. Obţinerea temperaturii necesară reducerii minereului de fier se realiza prin introducerea unui curent de aer în cuptor cu ajutorul ţevei de suflat [81]. După reducere se deschidea partea superioară a cuptorului şi se scotea lupa metalică.

[76] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 63—64, 68.

[77] Emilia Cioran, *Călătoriile patriarhului Macarie de Antiohia în Ţările Române*, Bucureşti, 1900.

[78] *Ibidem*, p. 182—185.

[79] Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römische Kaiserzeit*, Upsala, 1937.

[80] C. Niculescu-Otin, *op. cit.*, p. 69.

[81] *Materiale şi cercetări arheologice*, vol. V, p. 231—233.

https://biblioteca-digitala.ro

Aproape în toate aşezările geto-dacice, începînd mai ales din a doua epocă a fierului pînă tîrziu în secolele III — IV e. n., găsim urme de zgură şi lupe de fier sau cupru, fapt ce dovedeşte o intensă prelucrare locală a metalelor [82]. La Grădiştea Muncelului, [83] pe terasa unde s-a descoperite atelierul de prelucrat fierul şi bronzul, s-au găsit opt cuptoare de formă aproximativ pătrată sau rotundă, cu pereţii din piatră sau lut, construite la suprafaţa solului pe o bază de pietriş de stîncă înaltă de cca. 20 cm., pe suprafaţa căruia s-a aşternut un strat subţire de pămînt galben. În jur s-a găsit mult cărbune din lemn de fag, bucăţi de zgură de fier şi cupru, minereu şi chiar metal. De altfel, nu întîmplător, centrul puterii dacice şi cel al administraţiei romane va fi fost stabilit în regiunea muntoasă a Hunedoarei, aproape de zăcămintele de fier, cupru, aur şi argint.

O dată cu cucerirea romană, extragerea şi prelucrarea metalelor se intensifică. Romanii aduc în Dacia o tehnologie mai avansată ; se folosesc tipurile de cuptoare aşezate deasupra solului pe înălţimi, avînd de jur împrejur orificii pentru curent, precum şi cuptoare săpate în pămînt, în care aerul era introdus cu ajutorul foalelor de mînă. Metalul redus se scurgea din cuptor într-o groapă alăturată (Planşa IV, a, b). În epoca romană, la arderea minereurilor se foloseau cărbunii de lemn (mangalul) [84], obţinuţi probabil prin sistemul bocşelor. Pînă în sec. al XX-lea, populaţia rurală din jurul marilor centre metalurgice ca Hunedoara sau Reşiţa era specializată în cărbunărit ; cărbunele îl vindeau uzinelor metalurgice, fapt ce explică de ce astăzi zone ca cea a Pădurenilor (Hunedoara) sînt complect despădurite.

Datorită împrejurărilor vitrege prin care au trecut regiunile noastre începînd mai ales cu sec. al V-lea e. n., populaţia daco-romană a fost nevoită să-şi părăsească aşezările retrăgîndu-se în locuri ferite, unde îşi va fi continuat vechile activităţi, bineînţeles, cu posibilităţi mult mai reduse decît în epocile anterioare .În privinţa prelucrării metalelor constatăm o sărăcie mare a informaţiilor, fără a se putea vorbi însă de o încetare a practicării acestui meşteşug [85]. În cuprinsul aşezărilor săteşti din regiunile bogate în minereuri vor fi existat oameni specializaţi în extragerea şi prelucrarea lor pentru satisfacerea nevoilor locale şi mai puţin pentru schimb ; uneltele de fier, în special cele agricole descoperite în aşezări de certă provenienţă locală, vin să ilustreze acest lucru.

Comparativ cu această perioadă, meşteşugul prelucrării metalelor ia avînt începînd cu sec. al X-lea e. n., descoperirile de la Dridu, Bucov, Buftea, Ciurelu, Garvăn-Dinogeţia, Capidava, Păcuiul lui Soare [86] sînt

---

[82] Săpăturile de la Poieneşti, în : *Materiale*, vol. I, p. 252 ; Săpăturile de la Ţifeşti : *Materiale*, vol. VIII, p. 525 ; Săpăturile de la Sîncrăeni, *Materiale*, vol. VI, p. 861 ; Sondaje efectuate de Muzeul Regional din Sf. Gheorghe ; *Materiale*, vol. VIII, p. 336.

[83] SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 209—211.

[84] Ulf Täckholm, *Studien über den Bergbau der Römischen Kaiserzeit*, Upsala, 1937.

[85] Din sec. al VI-lea e. n., se cunoaşte cuptorul de redus minereul de fier de la Histria din cartierul economic, construit deasupra solului din piatră care, probabil, prelucra minereurile locale dobrogene.

[86] *Istoria Romînei*, vol. II, p. 25 ; Săpăturile de la Dridu în : *Materiale*, vol. VI, p. 599 ; *Materiale*, vol. VIII, p. 661 ; Săpăturile de la Bucov : *Materiale*, vol. VI, p. 567—569 ; Şantierul arheologic Garvăn-Dinogetia : *Materiale*, vol. IV, p. 205.

https://biblioteca-digitala.ro

edificatoare în această direcţie, atelierele de aici prelucrau fie minereurile locale, ca în cazul aşezării de la Garvăn [87], fie minereurile aduse pe calea schimbului.

Caracteristic acestei perioade este tipul de cuptor îngropat în pantă, ca un cotlon, cu gura de alimentare la nivelul solului, cu sau fără canal de scurgere a metalului într-o groapă alăturată, avînd capacitatea destul de mică, construit cu mijloace locale modeste, activizat prin introducerea unui curent de aer cu ajutorul foalelor de mînă făcute din foi de piele de animal şi dintr-un tub de ceramică, fier sau lemn. Astfel de cuptoare au fost identificate arheologic într-o serie de aşezări ca cele de la Bîrlad şi Hlincea-Iaşi [88] (Planşa IV,c).

Despre o specializare în domeniul extracţiei şi reducerii minereurilor de fier şi cupru poate fi vorba abia în sec. al XVII-lea, cu excepţia unei scurte perioade de avînt de la sfîrşitul sec. al XIV-lea şi începutul sec. al XV-lea pentru Ţara Românească [89] şi din a doua jumătate a sec. al XV-lea pentru Moldova [90], datorate intervenţiei puterii domneşti în exploatarea minelor. Se produce o diferenţiere între exploatările de pe domeniile domneşti unde se foloseau mijloace şi procedee tehnologice avansate, printre care cea mai însemnată a fost forţa hidraulică şi exploatările ţărăneşti rurale din regiunile bogate în minereuri, în funcţie de nevoile locale legate în special de necesităţile agriculturii. Aici se foloseau mijloace tehnice rudimentare de tradiţie feudal timpurie, cu o productivitate scăzută, aşa cum reiese din descoperirile de la Tîrgşor [91] sau Negoieşti (com. Porceşti, rn. Roman) [92], vînzîndu-şi apoi produsele pe piaţă. Cu timpul, datorită intervenţiei tot mai accentuate a puterii domneşti şi mănăstireşti în exploatarea bogăţiilor subsolului, ţăranii pierd posibilitatea exploatării acestora, fapt ce explică dispariţia tuturor formelor de cultură materială legate de extragerea şi reducerea minereurilor de cupru sau fier din mediul rural încă, probabil, din cursul sec. al XVIII-lea. La această stagnare a contribuit în primul rînd înăsprirea dominaţiei otomane, teama localnicilor de lăcomia turcilor [93].

În privinţa Transilvaniei, bogăţia în metale a acestei regiuni a constituit una din principalele cauze care au atras cucerirea sa de statul maghiar şi casa imperială austriacă. Printre primele măsuri luate au

---

[87] I. Barnea, *Meşteşugurile în aşezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în SCIV, nr. 1—2, 1955, p. 101—102.

[88] *Istoria României*, vol. II, p. 61; *Şantierul arheologic Hlincea-Iaşi*, în SCIV, tom. VI, nr. 3—4, 1955, p. 694.

[89] Al. Ostaşco, *Topitoarele de la Baia de Aramă din timpuri preistorice pînă la sfîrşitul sec. al XVII-lea*, în „Buletinul Politehnicii din Bucureşti", an XVIII, 1942, nr. 1—2.

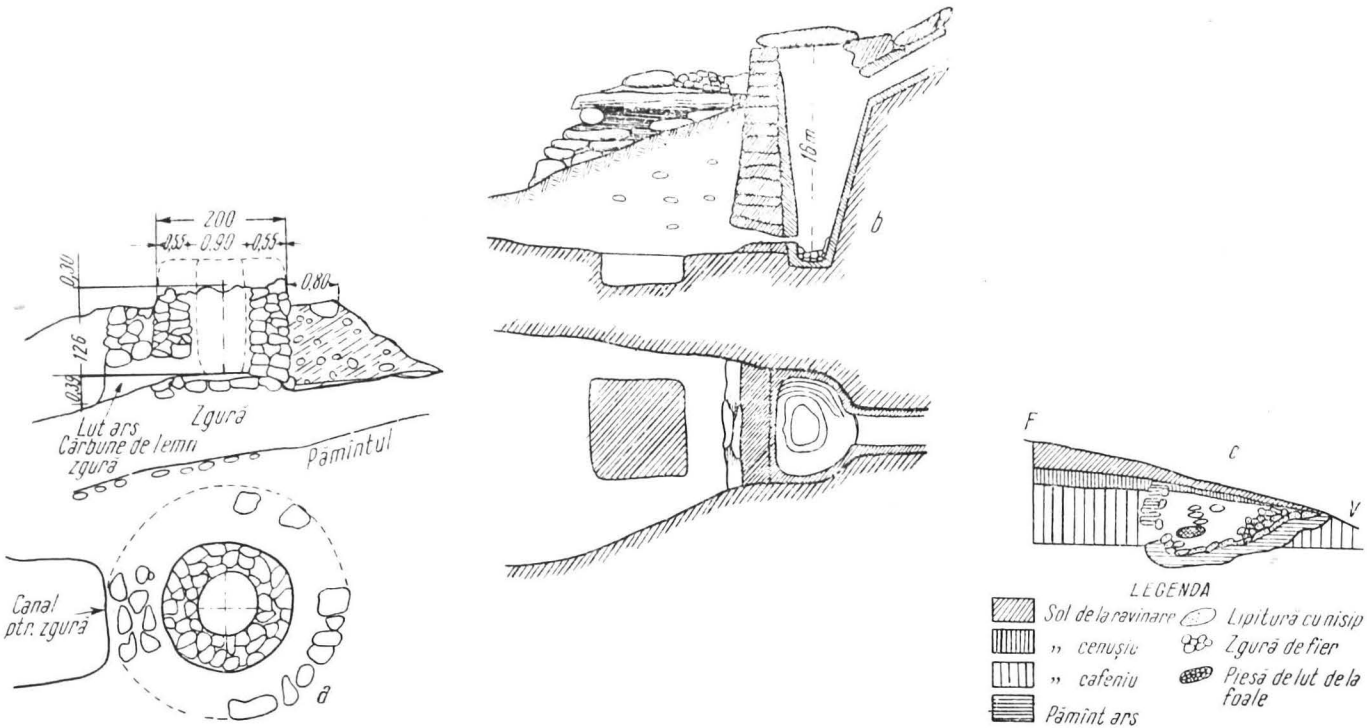
[90] Trifu Martinovici, *Meşteşugul metalurgiei pe teritoriul cetăţii de scaun de la Suceava*, în SCIV, 1961, 2, p. 320—323.

[91] *Materiale*, vol. V, p. 627; vol. VI, p. 742.

[92] *Documente privind istoria României*, v. XIII—XIV. A. Moldova, I. p. 260; Şt. Olteanu, *Meşteşugurile din Moldova în sec. al XVII-lea* în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1959, vol. 3, p. 107—108.

[93] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, 1909, „Socotesc că munţii noştri nu sînt lipsiţi de darul obişnuit al munţilor, adică zăcămintele de minerale; însă...în timpurile noastre s-a opus moldovenilor cunoscuta lăcomie a turcilor şi teama ca nu cumva căutînd ei bogăţii să piarză atît fondul cît şi munca şi fructul ei".

https://biblioteca-digitala.ro



Planşa IV. — Tipuri de cuptoare pentru redus minereurile de fier,
a — cuptor roman din Hüttenberg-Austria (după Schmid, Norisches Eisen; cf. Täckholm, Ulf). b — cuptor din Valea Caselor, Ghelar, reg. Hunedoara (Catalogue of the collections in the Science Museum South Kensington — Metallurgy, 1925, p. 13 — planul acestui cuptor a fost expus la Londra, în Muzeul Ştiinţific, cu specificaţia că are o vechime de peste o mie de ani). c — Secţiune într-un cuptor de la Hlincea — Iaşi, sec. al XIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

figurat şi aducerea de instalaţii şi colonişti din Europa apuseană pentru extinderea exploatărilor miniere. În privinţa Banatului, pînă în sec. al XVIII-lea cînd va intra sub directa administrare a casei imperiale austriace, această provincie a cunoscut o intensă activitate metalurgică avînd legături cu centrele metalurgice sîrbeşti [94].

☆

Din analiza izvoarelor antice şi a materialului etnografic de care am dispus, s-a putut constata cum într-un domeniu considerat mai puţin cunoscut, acela al prelucrării metalelor, se găsesc materiale îndeajuns de elocvente pentru a ilustra continuitatea practicării acestui meşteşug din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi, cunoscînd pe parcursul dezvoltării sale perioade de avînt şi decădere.

Asemănările şi analogiile dintre diferitele tipuri de unelte, instalaţii sau procedee tehnologice întrebuinţate atît la noi cît şi la alte popoare, analogii care pentru unele perioade istorice merg aproape pînă la identitate, au dus la concluzia că prelucrarea metalelor pe teritoriul României în antichitate a reprezentat doar „un aspect regional al unui proces mai larg care cuprinde spaţii întinse din Europa [95]". În fond, aceleaşi necesităţi zilnice au făcut posibilă aparaţia lor pe o arie atît de întinsă şi în funcţie de stadiul de dezvoltare al societăţii respective şi de posibilităţile economico-geografice avute la dispoziţie au căpătat într-o măsură mai mare sau mai mică anumite trăsături specifice. Bineînţeles, aceasta nu exclude posibilitatea împrumuturilor de procedee tehnologice, instalaţii sau unelte mai eficace atunci cînd diferite popoare au venit în contact.

Aceste asemănări şi analogii îşi mai găsesc explicaţia în însuşi stadiul de dezvoltare al forţelor de producţie antice, datorită cărora diversitatea uneltelor sau instalaţiilor nu s-a putut ridica la o specializare mai avansată, ele putîndu-şi găsi o largă aplicare în diverse domenii ale economiei, fapt ce s-a răsfrînt şi asupra ritmului lent de perfecţionare a lor pe parcursul a mii de ani. Astfel, uneltele de minerit se aseamănă între ele, indiferent că se folosesc la extracţia aurului, argintului, cuprului, fierului, pietrei [96] sau sării [97]. Acelaşi lucru îl constatăm şi din analiza tipurilor de cuptoare de redus minereurile de fier şi cupru asemănătoare cu cuptoare de ars var, de obţinut catrană [98], sau de ars oale. Este vor-

[94] Virgil Birou, *Exploatarea minieră din M. Cărăşeni în sec. XVIII, văzută de cercetători străini*, în *Studii şi articole de istorie*, II, 1957; Ştefan Chicoş, *Industria siderurgo-metalurgică în România*, în Ed. Analele Statistice şi Economice, 1925.

[95] *Istoria României*, vol. I, p. 94.

[96] Gr. Florescu, *op. cit.*, p. 6—8; R. O. Maier, *Vărăritul, o străveche ocupaţie a locuitorilor din Munţii Apuseni*, comunicare ţinută la Congresul de antropologie şi etnografie de la Moscova, august, 1964.

[97] M. Stamatiu, *Istoricul metodelor de exploatare a zăcămintelor de sare din România* în „Analele Academiei Române, Memoriile sect. ştiinţifice", seria III, tom. XVIII, Mem. 16, Bucureşti, 1943; Aurora Ilieş, *Ştiri în legătură cu exploatarea sării în Ţara Românească pînă în veacul al XVIII-lea* în *Studii şi materiale de istorie medie*, 1956, vol. I.

[98] Indicaţii pentru obţinerea catranei în antichitate aflăm de la Pliniu, XVI, 16, I; Strabon, V, 12; I. Vasilescu, *O străveche industrie uitată în Carpaţi — bozăria*, Bucureşti, 1945; cuptorul de obţinut catrana se aseamănă cu cel de redus minereurile, săpat în pămînt, lutuit, cu un canal de scurgere într-o groapă alăturată.

https://biblioteca-digitala.ro

ba aici, de unul şi acelaşi tip de cuptor ce funcţionează pe baza aceluiaşi principiu de ardere şi care a suferit unele modificări de detaliu în funcţie de natura materialului de prelucrat. Nu rareori s-a putut constata etnografic folosirea cuptoarelor de ars cărămizi sau oale la obţinerea varului şi invers. O descoperire de la Doboşeni (rn. Odorhei) semnalează că dacii din epoca fierului foloseau cuptoarele de redus minereurile de fier şi la arderea pietrei de var [99].

Confruntarea comparativă a materialului etnografic furnizat de izvoarele antice cu cel contemporan nu urmăreşte găsirea unor forme identice cu cele de acum două, trei mii de ani, preluate şi transmise aidoma din generaţie în generaţie, ci doar de tipuri de unelte, instalaţii sau procedee tehnologice care prin utilitatea şi prin eficacitatea lor şi-au găsit într-o măsură mai mare sau mai mică aplicare secole de-a rîndul, întîlnindu-se azi ca vestigii etnografice, mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cele folosite în antichitate. Acest lucru a fost posibil în condiţiile economiei naturale închise de tip feudal care a durat multă vreme la noi şi în care mica gospodărie ţărănească, cu puţinele ei resurse materiale avute la dispoziţie, le-a folosit.

Concluziile ce se pot desprinde din analiza materialelor de care am dispus la întocmirea acestei lucrări vin să sublinieze în primul rînd vechimea şi neîntrerupta continuitate a practicării meşteşugului de prelucrare a metalelor în aceste regiuni. Ele se alătură numeroaselor dovezi scoase în evidenţă de arheologi, istorici şi etnografi, care demonstrează continuitatea de viaţă a populaţiei băştinaşe daco-romane pe teritoriul României, ce a transmis urmaşilor experienţa de muncă şi de viaţă acumulată veacuri de-a rîndul.

ETHNOGRAPHIC DATA ABOUT THE PROCESSING OF METALS IN ANCIENT SOURCES

The work tries to elucidate a series of less known or unknown problems concerning the processing of metals in ancient times on the Rumanian territory, with the aid of some contemporary ethnographic materials and of ancient vestiges. The natural favourable conditions have probably made possible the processing of metals at the end of the neolithic period and although the written sources are very poor, the numerous tools, weapons, adornments, the epigraphic texts and particularly the vestiges of old Dacian and Roman exploitation testify an intense processing of metals in these regions.

The article studies the first two stages of the metallurgic process : the extracting and processing of gold, silver, copper and iron ores which are extracted in different proportion in Transylvania and Banat, as well as in Walachia, Dobroudja and Moldavia, analyzing separately

[99] *Materiale*, V, p. 233.

https://biblioteca-digitala.ro

the methods of extraction employed (particularly the method of fire and water), the different systems of extraction (by wells and galleries), the mining tools, the installation and the method used for the washing of the sand and gold alluvions, the types of ovens for copper and iron and so on. It was thus possible to observe that indifferently of all kinds of ore, the methods of extracting and of moulding the ore were generally the same, corresponding to the level of development of the production forces of the ancient economy, the perpetuation of many elements till our times being due to the slow rhythm of improvement in the natural closed economy conditions of feudal type.

It was thus possible to establish from the analysis of the ancient sources and of the contemporary ethnographic material the continuity of exercizing the trade of the processing of metals from the most ancient times till now, which along the way of its development passed through periods of progress and of decay, phenomenon which was possible only in the conditions of a continuity of life and working of the Daco-Roman people on the Rumanian territory.

https://biblioteca-digitala.ro

DE LA CÎNTECUL DE LEAGĂN LA DOINĂ

MARIANA KAHANE

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloianis, nr, 25, Bucureşti

2—VI—1965

Cu prilejul lucrării mele de diplomă, prezentată în anul 1952, oprindu-mă într-unul din capitole asupra cîntecului de leagăn, relevam în cursul analizei structurii melodice apropierea acestuia de doină. E vorba, bineînţeles, de doină ca specie muzicală. Am păstrat remarca de atunci în cadrul destinat iniţial, cu intenţia de a reveni cîndva asupra ei.

Citirea ulterioară a studiului *Consideraţii despre doină* [1] de Ovidiu Papadima mi-a redeşteptat dorinţa de a relua acest subiect.

În capitolul *Doină — cîntec de leagăn*, din acest studiu, se fac preţioase observaţii menite a evidenţia legătura strînsă dintre cele două realizări ale liricii noastre populare. Demonstraţia autorului se axează pe textul poetic, pe vocabularul popular şi pe o serie de date descriptive referitoare la prilejul de cîntare. Concluzia subliniază că „viaţa artistică a doinei se împleteşte... strîns cu cea a cîntecului de leagăn în folclorul nostru" [2].

Susţinerea ideii şi cu contribuţii de ordin muzical, care să întregească argumentaţia, mi-a părut, de aceea, cu atît mai utilă.

★

Din punct de vedere melodic, cîntecul de leagăn nu prezintă o situaţie unitară în cuprinsul ţării. Repertoriul genului cuprinde 2 categorii de melodii :

a) Melodii tipice pentru gen.

b) Melodii care aparţin altor genuri sau specii, îmbinate cu tot felul de texte lirice, şi pe care se cîntă şi texte de leagăn. (În timpul legănării se execută şi cîntece din repertoriul liric general).

---

[1] Apărut în „*Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*", an IX, (1960), n-rele 2 şi 4, p. 309—329 şi 627—669.

[2] Rev. cit., nr. 4, p. 629.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele din prima categorie sînt mai numeroase în Muntenia şi Moldova, mai puţine sau inexistente în alte părţi. Culegerile de pînă astăzi le arată rar în unele regiuni din Transilvania, în Banat şi Dobrogea.

În cea de-a doua categorie întîlnim :

1) Melodii de *cîntec propriu-zis*, în numeroase exemplare, realizate în structura diverselor stiluri regionale. Le întîlnim aproape în întreaga ţară, foarte mult în Transilvania.

2) Melodii de *cîntec de joc*. Le întîlnim frecvent în Oltenia.

3) Melodii de *doină* — în Oltenia, Muntenia, Moldova.

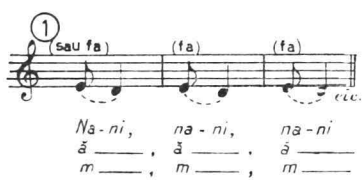
4) Melodii de *bocet*. Acestea influenţează uneori în sensul genului şi formula iniţială a textului poetic. În fg. 14.580 c din arhiva Institutului de etnografie şi folclor, înregistrată în satul Feregi — raionul Hunedoara, de pildă, textul începe cu versul „Dragu meu, Zamfiru meu", întocmai ca textele locale de bocet. (Urmează versul „Ia te culcă, culcă".)

5) Melodii asemănătoare formulelor din *cîntecele şi jocurile de copii*.

★

Melodiile tipice ale cîntecului de leagăn se caracterizează prin gingăşie, simplitate şi monotonie, trăsături corespunzătoare vechimii şi funcţiei genului, menit a determina, prin intonaţiile elementare şi stereotipe ale melodiilor, încetarea treptată a activităţii cerebrale, instalarea toropelii şi adormirea copilului.

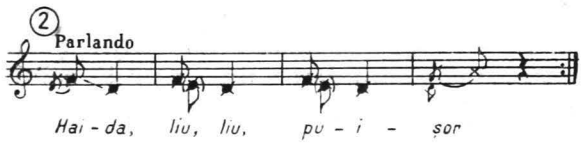
Embrionul melodic tipic, originar, este simpla alternanţă între două sunete, în succesiune coborîtoare, situate pe trepte alăturate (la distanţă de ton) sau la interval de terţă mică, realizată în ritm iambic. Celula melodică de bază, repetată, nu reprezintă altceva decît o recitare intonată, chiar fără intenţia de a cînta, naturală în asemenea împrejurări, poate sugerată de legănarea însăşi [3].

Fiecare am auzit în faţa oricărui leagăn aproape, la ţară sau la oraş, îngînîndu-se în mod natural, fără intenţie melodică, intervalul de secundă mare sau terţă mică, repetat pe silabele „*nani, nani, nani...*", sau pe vocală : *ă, ă, ă...* (*a, a, a...*) sau pe consoană : *m, m, m...* :

[3] Ideea cadenţării legănării este relevată de G. Breazul în *Patrium Carmen*, în vol. *Muzica românească de azi*, Cartea Sindic. artiştilor instrumentişti din România, Bucureşti, 1939, p. 120—121.

https://biblioteca-digitala.ro

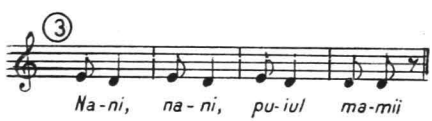
Această îngînare sfîrşeşte adeseori prin ridicarea glasului, în parlato, ca în exemplul care urmează :

fg. 7953 a
Culeg. E. Comişel, 1939
Tr. M. Kahane

Scheia — Suceava — Suceava
Inf. Mina Seferovici

Alternarea liberă a terţei cu secunda, proprie exemplului de mai sus, trădează, o dată cu execuţia vocală semiparlato, insuficient precizată intonaţional, originea recitativă a melodiei.

Aceasta este cea mai spontană, mai elementară vocalizare a legănării, aflată abia în pragul cîntării propriu-zise, avînd strict caracter funcţional, de influenţare fiziologică, şi nu caracter artistic. Ea generează, însă, cîntarea.

Un pas mai departe îl constituie încheierea acestei îngînări printr-un embrion de recitativ recto-tono, ca în următorul cîntec de leagăn ilfovean :

Din Emilia Comişel, *Curs de folclor, an II*, 1951—1952, lecţia „Forma cîntecului popular" (curs dactilografiat).

În acest timp, în decursul repetării monotone a aceleiaşi intonaţii simple, gîndul celei ce îngînă legănînd copilul este liber să zboare, găsindu-şi în acest cadru unul din prilejurile cele mai propice lirismului.

Dintr-o astfel de intonaţie elementară se dezvoltă străvechea noastră melodie lirică, doina. Formula melodică iniţială cea mai frecventă a doinei este tocmai această alternanţă descendentă a două sunete aflate la distanţă de trepte alăturate (secundă mare) sau de terţă mică, realizată tot în ritm de tip iambic în majoritatea cazurilor, sunînd de aceea întocmai ca o evocare a cîntecului de leagăn.

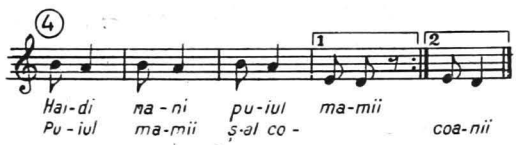
Greutatea psihologică şi artistic-expresivă a începutului unei melodii este mare şi faptul că doina debutează atît de des cu formula specifică a cîntecului de leagăn este cît se poate de semnificativă. Ea îşi reeditează, parcă, astfel, de fiecare dată sursa, evoluînd apoi într-un contur de o structură motivică mai diferenţiată, mai bogată, conformă cu substratul emoţional mai complex pe care-l exprimă.

https://biblioteca-digitala.ro

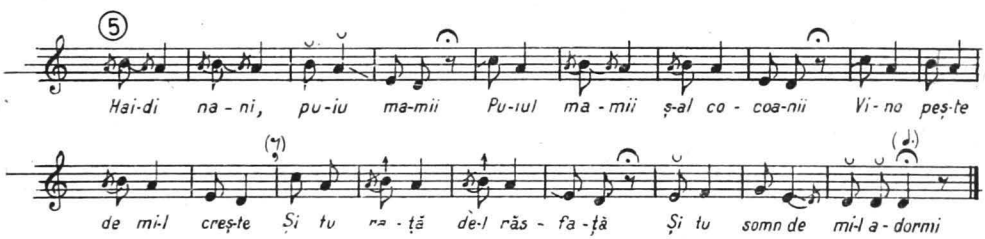
Dar această alternanță apare nu numai la începutul melodiei, ci și în partea sa medie, uneori insistent, și constituie una din formulele melodice distinctive ale speciei, avînd caracter general în cuprinsul țării, indiferent de diferențierile stilistice regionale pe care le manifestă melodica doinei. Și chiar dacă în unele forme mai evoluate ale doinei ea este oarecum estompată de pregnanța și preponderența altor motive, faptul că persistă, totuși, și aci (parcă obsesiv) este elocvent.

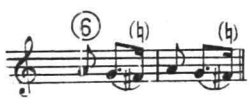
De la unicul rînd melodic, mai mult recitat, pe care l-am citat în exemplele precedente, melodia se poate constitui și dezvolta treptat, printr-o mică variație, prin adăugarea unei simple celule identice, transpusă pe alte trepte, dînd un sfîrșit natural recitării, ca în acest exemplu :

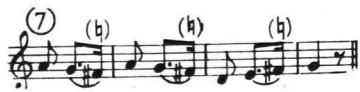
fg. 9969 d
Culeg. E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Petra Preda, 20 ani

Prin repetarea insistentă numai a acestui rînd melodic și concluderea cu un rînd melodic cu caracter recitativ, care parcă ar coincide cu oprirea lină a mișcării de legănare, după adormirea copilului, se ajunge la această melodie din comuna Măgurele :

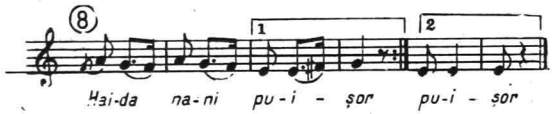
fg. 9970 c
Culeg. E. Comișel, C. Brăiloiu, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I. Lenin — București
Inf. Petra Preda, 20 ani.

Trecînd peste variantele acestui tip, variante care constituie diverse trepte de dezvoltare a aceleiași melodii, facem cîțiva pași mai departe, o dată cu melodizarea mai sensibilă, mai expresivă a celulei elementare.

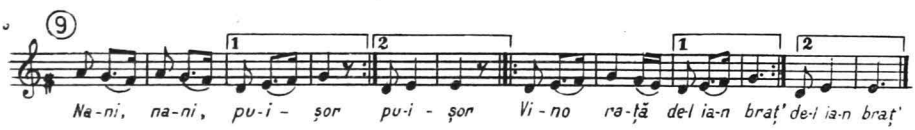
Alternanța treptelor de bază (*la-sol*, *la-sol*) poate deveni, prin ușoara lărgire ornamentală a celulei :

https://biblioteca-digitala.ro

Apoi, motivul poate continua printr-un alt motiv, obținut prin inversarea și deplasarea celulei :

Rîndul melodic astfel format poate fi repetat cu varierea cadenței. Se ajunge în acest fel la un cîntec de leagăn caracteristic prahovean :

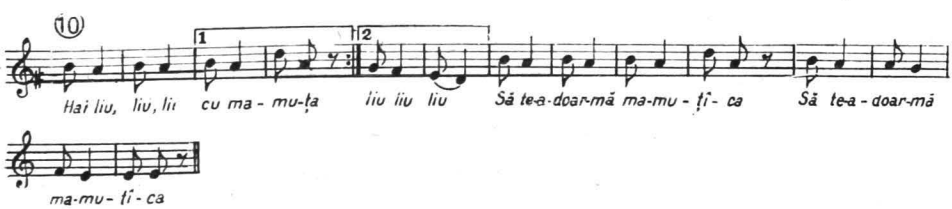
fg. 6477 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1938
Tr. M. Kahane

Izvoare — Teleajen — Ploiești
Inf. Marcela Cernat

Această melodie se poate dezvolta și mai mult, punctul de plecare constituindu-l cea de-a doua celulă, care supusă unor modificări similare determină o lărgire a formei. Ca urmare, același cîntec de leagăn prahovean poate fi cîntat și în felul următor :

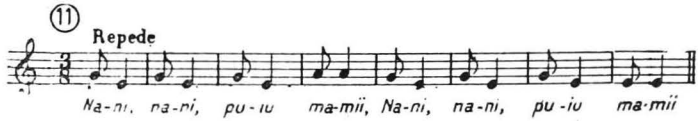
fg. 3861 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1935
Tr. M. Kahane

Hîrșa — Ploiești — Ploiești
Inf. Mariția Gligore

Peste aceste modificări elementare pot interveni altele, atît de ordin melodic cît și ritmic, variind și dezvoltînd melodia din ce în ce mai mult : rîndului melodic format din alternanța celor două trepte, urmată de un salt ascendent al vocii, ca în ex. 2, i se poate opune un rînd în care motivul fundamental se dezleagă coborîtor, sau evoluează în recitativ :

fg. 1663 g
Culeg. I. Cocișiu, 1936
Tr. M. Kahane

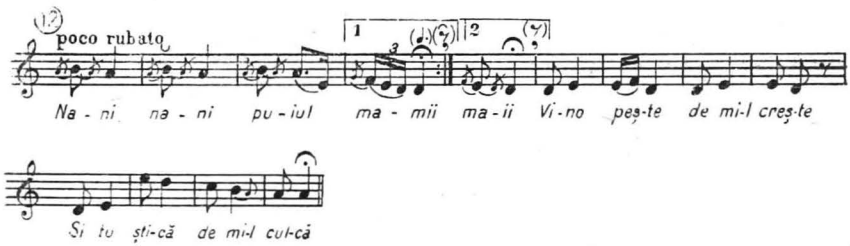
Dodești — Bîrlad — Iași
Inf. Casandra Andronache, 10 ani

https://biblioteca-digitala.ro

sau :

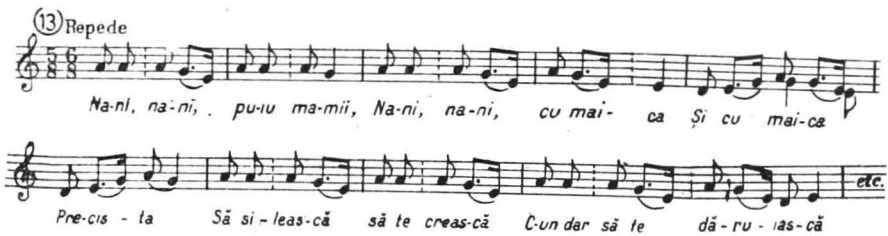
Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, p. 203 (Dobrogea — not. Gh. Breazul).

Alternanța treptelor apropiate se poate rezolva prin deplasarea inferioară a celulei, după care se stăruie pe noua celulă, care generează rînduri melodice noi :

fg. 9976 a
Culeg. C. Brăiloiu, E. Comișel, 1943
Tr. P. Carp

Măgurele — V.I.Lenin — București
Inf. Tinca Matei



Melodia poate debuta cu un scurt fragment recitativ, pentru a trece apoi la o altă bază motivică :

Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, I, p. 210 (Muntenia — not. Gh. Breazul)

(13) Repede
Na-ni, na-ni, pu-iu ma-mii, Na-ni, na-ni, cu mai- ca Și cu mai-că
Pre-cis - ta Să si - leas-că să te creas-că C-un dar să te dă - ru - ias-că
etc.

Acestea sînt numai cîteva din posibilitățile melodice.

Succesiunea ritmică iambică, cea mai frecventă, cea mai caracteristică, poate alterna cu cea trohaică, sau poate primi infiltrații pirice. În sfîrșit, melodia, evadînd din cadrul în general periodic al succesiunii ternare și al tempo-ului relativ constant, cedează și la capriciile imprevizibile ale parlando-ului rubato.

https://biblioteca-digitala.ro

După cum remarcăm la început, ambianța emoțională a împrejurării, prielnică reveriei și interiorizării, favorizează din plin evaziunile lirice, care la un moment dat se răsfrîng în mod irezistibil asupra structurii melodico-ritmice, producîndu-se treptat o îndepărtare de cîntecul de leagăn propriu-zis.

De aceea, întrebarea dacă nu cumva lirica neocazională își află izvorul în cîntecul de leagăn devine foarte ispititoare.

În studiul citat, O. Papadima subliniază un fapt cunoscut și demn de reflecție : „E știut că cea mai mare parte a cîntecului liric popular la noi e cîntat de fete și de femei, e transmis de ele din generație în generație și adesea e creat de ele" [4].

Observația este făcută în legătură cu obiceiul femeilor și fetelor de a interpreta tot felul de cîntece din repertoriul liric general în timpul legănării copilului, dar ea este cu atît mai semnificativă pentru procesul alunecării din matca strictă a cîntecului de leagăn propriu-zis în albia largă a liricii.

Revenind la structura melodică a cîntecului de leagăn, stăruim asupra faptului că motivele caracteristice, fundamentale, sînt alternanța coborîtoare a două trepte apropiate și recitativul embrionar. Ambele sînt tocmai motivele de temelie ale melodicii doinei, care capătă amploare și devin formulele cele mai frecvente ale acestei specii, formă de expresie străveche a liricii noastre populare.

În cîntecul de leagăn, distanța de terță mică sau distanța schimbătoare, cînd de terță, cînd de secundă, dintre sunetele care alternează este mai frecventă decît în doină, unde predomină distanța de secundă mare (deși există și cea de terță mică). Explicația stă în faptul că acest motiv este în cîntecul de leagăn mai aproape de vorbire și de determinantul său funcțional, are mai mult caracter arbitrar și imprecizie funcțională, în timp ce în doină el apare ca rezultatul unei conștiințe melodice mai cristalizate, al unei preferințe artistice.

Motivul caracteristic al alternanței treptelor apropiate se realizează în doină, ca și în cîntecul de leagăn, în ritm de obicei ternar, cu precumpănirea piciorului iambic sau de tip iambic (optime — pătrime, sau optime — pătrime cu punct, sau pătrime — doime și altele).

Cît privește recitativul (cu fundament recto-tono), îl întîlnim în doină și sub aspectul embrionar, ca în cîntecul de leagăn, dar mai ales amplificat, atît ca extindere, cît și ca varietate a prelucrării, ocupînd de obicei o mare parte a melodiei și devenind mijloc expresiv și dinamic esențial în structurarea acesteia.

La cele 2 motive fundamentale, distinctive, comune cu ale cîntecului de leagăn, doina și-a mai adăugat un inventar de formule proprii, cristalizate în practica tradițională, precum și o serie de motive libere, toate infinit de suple și expresive, supuse unor neîncetate prelucrări creatoare

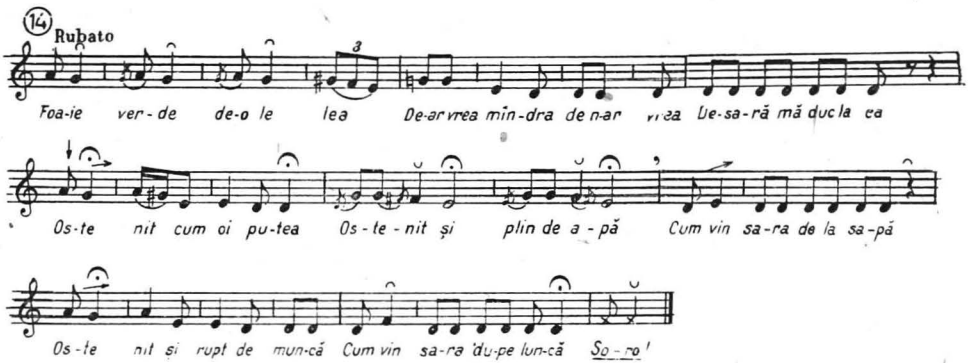
[4] Vezi nota 2.

https://biblioteca-digitala.ro

în cursul interpretării, corespunzătoare spontaneității și diferențierii subtile a efuziunilor lirice. Prezentarea acestora depășește cadrul subiectului urmărit în aceste rînduri.

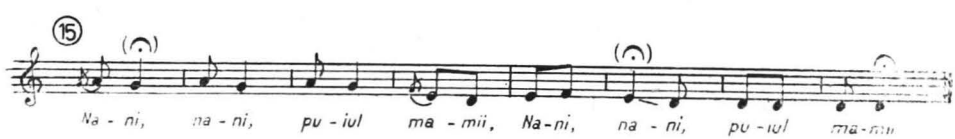
Iată un fragment de doină :

mg. 1936 c
Culeg. M. Pop, M. Kahane, 1961
Tr. M. Kahane

Lupșa de Sus — Strehaia — Oltenia
Inf. Gh. V. Popescu, 72 ani

14
Rubato
Foa-ie ver-de de-o le lea De-ar vrea min-dra de n-ar vrea Ue-sa-ră mă duc la ea
Os-te nit cum oi pu-tea Os-te-nit și plin de a-pă Cum vin sa-ra de la sa-pă
Os-te nit și rupt de mun-că Cum vin sa-ra 'du-pe lun-că So-ro!

Datorită similitudinilor prin care se leagă cele 2 specii, un cîntec de leagăn fundat numai pe motivul alternanței treptelor apropiate, dezlegat prin mutația celulei la cvarta sau cvinta inferioară, urmat de recitativ final pe sunetul al doilea al motivului, devenit centrul funcțional al scării, cum este cazul în exemplul care urmează, apare ca o doină în germene :

fg. 2827 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1930
Tr. M. Kahane

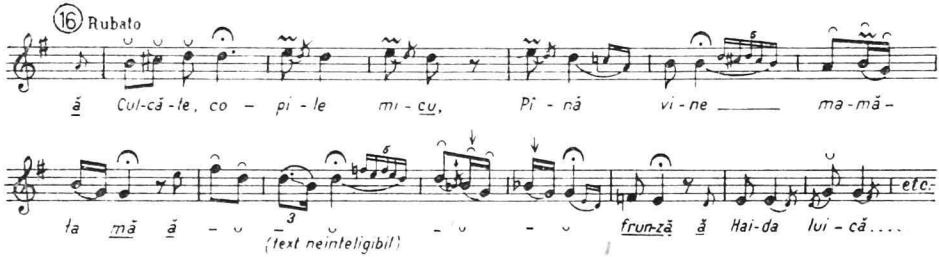
Runcu — Tg. Jiu — Oltenia
Inf. Maria C. Procopie, 25 ani

În paranteză fie spus, alternanța treptelor apropiate și ritmul iambic, atît de specifice melodicii legănatului, se transmit uneori și în

https://biblioteca-digitala.ro

cîntecele a căror melodică îmbracă aspectul cîntecului propriu-zis, ca în acest exemplu transilvănean :

fg. 1058 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1929
Tr. M. Kahane

Drăguş — Făgăraş — Braşov
Inf. Măriuţa lui Grozav



★

Procesul de alunecare din sfera strictă a cîntecului de legănat în cîmpul atotcuprinzător al liricii se constată şi în domeniul tematicii poetice a genului, indiferent de categoria de melodii pe care se cîntă textul.

Textele poetice cele mai simple şi mai tipice se axează, bineînţeles, pe îmbierea la somn, pe tema copilului legănat, pe lumea păsărilor şi animalelor, apropiată de cei mici :

fg. 9970 c
Culeg. E. Comişel, C. Brăiloiu, 1943

Măgurele — V. I. Lenin — Buc.
Inf. Petra Preda, 20 ani

„Haida nani,
puiu mamii,
Puiul mamii
ş-al cocoanii.
Vino peşte
de mi-l creşte,
Şi tu raţă
de-l răsfaţă,
Şi tu somn
de mi-l adormi".

De aici, gîndul poate aluneca pe cursul visurilor mamei, care-şi vede copilul crescut, alergînd pe pajişte sau ajutînd-o în gospodărie :

https://biblioteca-digitala.ro

G. Breazul *op. cit.*, p. 122 (Ştefăneşti—Drăgăşani—Argeş—not. Gh. Fira)

„Nani, nani,
puiu mamii,
Culcă-mi-te mititel
Şi te scoală măricel,
Să te duci cu mieluşei
Pe cîmpu cu brebenei,
Să te duci cu oile
Pe cîmpul cu florile,
Să te duci cu vacile
Pe cîmpul cu fragile".

sau :

F. A. 774 — Gura Sadovei—Cîmpulung—Suceava
Culeg. A. Voevidca, 1913 — Inf. Ana lui Nistor Toma

. . . . . .
„Să te văd umblînd în casă,
Să şezi cu mama la masă,
Să faci mamii trebuşoară,
Care ţi-a fi mai uşoară ;
S-aduci mamii surceluţă,
Apuşoară c-o cofiţă".
. . . . . .

În texte se pot infiltra, la un moment dat, imagini izvorîte din gîndurile, preocupările, grijile, activitatea, suferinţele celor mari. Sfera tematică iniţială se poate astfel dilua din ce în ce mai mult. Cîteva exemple :

Activitatea zilnică a părinţilor :

Disc 1357 I b — Dobric—Dej—Cluj
Culeg. T. Alexandru, 1940 — Inf. Maria Iuga

„Ş-abua, puiuc de cuc,
Că s-o dus mă-ta la plug ;
Ş-abua, puiuc de cioară,
Că s-o dus mă-ta la moară".

https://biblioteca-digitala.ro

Munca părinţilor în condiţiile exploatării omului muncitor :

Fg. 5404 b
Culeg. Ilarion Cocişiu, 1935

Albeşti — Sighişoara — Braşov
Inf. Floarea S. Vărvară, 67 ani

„Culcă, culcă, copil mic,
Că maică-ta-i la cîştig,
Tată-tu-i la iobăgit".

Imaginea sîngeroasă a războiului în care-i dus tatăl copilului :

fg. 6248 a
Culeg. P. Carp, 1938

Tăuri — Tîrnăveni — Mureş-A.M.
Inf. Traian Baltă

„Are maica doi copii
Şi şi-i leoalie şi şi-i loă
Pînă cînd să face zîuă.
Hai tu peşte
de mi-l creşte
Şi tu somn
de mi-l adormi;
Hai tu miţă
şi dă-i ţiţă.
Taci copile, nu mai plînge,
Că şi mie-mi poate-ajunge,
Că tată-tău-i la bătaie,
Unde om pe om să taie
Şi să taie-n săbiele,
Sîngele pîrîu le mere.
De-ar da bunul Dumnezeu
Să scape bărbatul meu,
Să-şi mai vadă satul său,
.....".

Dezamăgirea fetei devenită mamă şi părăsită de tatăl copilului :

Mg. 1983 g
Culeg. M. Kahane, E. Dolinescu, 1961

Lupşa de Sus — Strehaia — Oltenia
Inf. Elena Afrim, 76 ani

.....
„Nani, nani, pui dorit,
Fire-ar tat-tu-alimănit,
Că el m-a nenorocit,
Pentru-un pusti' de iubit.
....." .

În ultimele 2 texte se vede clar cum, plecînd de la tema copilului, mama devine, pe parcursul cîntării, preocupată de problemele ei personale.

https://biblioteca-digitala.ro

Exemplificarea ar putea fi cu mult mai diversă, dar, şi în limita celei de mai sus se întrevede calea deschisă la capătul căreia cîntarea recurge la un domeniu liric mai larg, depărtat de tematica iniţială, specifică prilejului.

Procesul are temeiuri psihologice certe. El este comun domeniului poetic şi celui muzical.

Desigur, ideea dezvoltării melodicii doinei din cea a cîntecului de leagăn necesită încă cercetare. În orice caz, legăturile strînse dintre doină şi cîntecul de leagăn rămîn incontestabile.

FROM THE LULLABY TO THE "DOINA"

The author outlines the close link between the cradle-song and the *doina*, a common species of an age-old lyrical song, of a peculiar musical structure, specific to Rumanian folklore.

The introduction describes the great territorial diversity of this genre, pointing out that the verses of the cradle-songs are accompanied either by melodies specific to their genre, or by melodies pertaining to other genres (songs proper, dancing tunes, *doinas*, moanings, melodic formulae of children's songs). Moreover, while rocking the child, the singer often resorts to songs drawn from the general lyrical repertory.

After a brief characterization of the expressive attributes of the tunes specific to this genre, the writer analyses their melodic construction.

The typical, original melodic embryo resides in the simple alternation of two notes, in descending succession, situated at an interval of a major second or a minor third, performed in a iambic rhythm, utilizing certain typical syllables, vowels or consonants. This represents an elementary vocalisation natural to a rocking movement, an incipient form of song proper, appearing as an intoned recitation, with no express intention of singing, suggested perhaps by the rocking itself and having a strictly functional character of physiological influence devoid of any definite artistic preoccupation. However, this elementary vocalisation engenders a song. Examples 1, 2 and 3 illustrate some forms resulting from this melodic formula.

The *doina* too is the result of the melodic evolution of such an elementary intonation, which remains one of its characteristic motifs and its main initial formula (this pattern recurs steadily in the *doina* both in its melodic and in its rhythmic structure).

The article reproduces a number of examples depicting the development of the form and the melodious character of the lullaby, as well as the gradual separation from the initial nucleus (ex. 4—13) illustrating the tendency of moving beyond the rhythmic iambic cell with occasional incursions into the field of the *parlando rubato* system.

The emotional implications of child rocking, favouring the reverie and the intimate feelings, lead to lyrical effusions, which at times rever-

https://biblioteca-digitala.ro

berate over the melodic-rhythmic structure, causing a gradual dissociation from the cradle-song proper. Whence the assumption that the cradle-song might be the source of the everyday lyric productions. A significant point in this respect is the fact that most interpreters of lyrical songs are women and girls, who in rocking the child resort to the general lyrical repertory.

The second fundamental motif, common to the lullaby and the *doina* is the recitative with a *recto-tono* basis.

The survey contains an illustration of a fragment of a *doina* (ex. 14), a lullaby that resembles a *doina* (ex. 15) and a song proper (another melodic species of lyric) with the verses of a lullaby, whose general outline initially evokes the motif of alternating close degrees (ex. 16).

The poetic texts of cradle-songs that are next reproduced, demonstrate the gradual transition from the strict thematic limits of the lullaby to a wider lyrical sphere, revealing the same process both in the evolution of the melody and of the poetic text.

The author concludes with the remark that although the study of the development of the *doina* and the cradle-song has not been exhausted and deserves further investigation, the close link between these two species proves their undeniable kinship.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

DASCĂLII DE FOLCLOR AI LUI GEORGE COȘBUC

VASILE NETEA

Institutul de istorie, Bulevardul Aviatorilor, nr. 1, București

20—II—196

În biografiile și comentariile biografice consacrate lui George Coșbuc, începînd de la unele din cele mai vechi, scrise de ardeleni [1], și pînă la cele mai recente [2], se menționează întotdeauna, alături de amintirea mamei sale, preoteasa Maria, și numele rapsodului popular Tănăsucă Mocodean de la Hordou, primul dascăl al poetului, precum și al povestitorului de basme Ion Goriță.

În prima noapte după sosirea poetului la București, în toamna anului 1889, fiind găzduit de G. Bogdan-Duică și Ioan Rusu Șirianu, Coșbuc, mărturisește acesta din urmă, „ne-a povestit de satul lui..., cum și-a petrecut la ospețe, cum recita strigături..., chiuituri și improvisațiunile ce fac țăranii cu aceste prilejuri. Ne-a vorbit — adaugă Rusu — de șaga de pe la șezători și de bocetele de la înmormîntări..., în sfîrșit despre întreaga comoară de impresii ce o adusese cu sine din satul său, din munții Năsăudului" [3].

Această comoară, pe care Coșbuc a adunat-o într-un lung șir de ani, și care se va reflecta apoi cu atîta vigoare și strălucire în opera sa, i-a fost înfățișată poetului, în elementele ei cele mai ispititoare, în primul rînd de către mama sa, și apoi de către renumiții cumetri ai vremii: Tănăsucă Mocodean și Ion Goriță.

Nici poetul și nici biografii săi nu i-au uitat.

Dintr-o convorbire avută cu George Coșbuc la 17 dec. 1904, Gh. Bogdan-Duică reține următoarele destăinuiri ale autorului *Baladelor și*

---

[1] „Luceafărul", Sibiu, 1905, nr. 8, p. 183, O.C.Tăslăoanu, *George Coșbuc, Schiță bibliografică*, repr. apoi și în volumul *Informații literare și culturale*, Sibiu, 1910, p. 40; „Luceafărul", București, 1919, nr. 5, p. 95, Gh. Bogdan-Duică, *Cu George Coșbuc*; Octavian Goga, *Gheorghe Coșbuc*, Discurs de primire la Academia Română, 1923, repr. și în vol. *Precursori*, București, 1930, p. 88.

[2] Coșbuc, *Versuri* (cu un studiu introductiv de D. Micu), E.P.L., 1961, p. XVI—XVII.

[3] „Luceafărul", 1905, nr. 5, p. 183.

https://biblioteca-digitala.ro

Idilelor: „Eu — precizează Coşbuc [4] — îi spuneam mamei să-mi povestească poveşti. Mi-le spusese toate cîte le ştia. În sat nu mai ştia pe nimeni să mai ştie altele. Auzise însă de Ion Goriţa dintr-un sat vecin că ştie poveşti. Ion Goriţa era un om gras ca un Falstaff. — De li-i vedea trecînd (îi zic eu mamei) să-l chemi la noi. O dată iată-l pe Goriţă că trece. L-am chemat — continuă Coşbuc — şi mi-a spus poveşti. *Filosofii şi plugarii* din „Tribuna" e de la Goriţa [5], este făcută după ce mi-a spus el. De la el am şi altele". Cerîndu-i-se precizări, poetul a adăugat: „Şi *Pe pămîntul Turcului* am auzit-o de la el [6] şi am mai auzit una pe care Slavici n-a publicat-o.

— De ce? a întrebat Duică.

— Nu ştiu; era cam cu haz. Ceva indecent. Nu ştiu, eram eu prea tînăr, nedibaci, de nu putusem să acopăr indecenţele cum le-aşi putea acoperi azi, ori a găsit el altceva, nu ştiu" [7].

În 1905, informat „verbal" de fratele lui Coşbuc, preotul Leon din Leşu, Octavian C. Tăslăoanu scria în „Luceafărul" că „poetul în etate de 5 ani a învăţat a ceti şi a scrie de la un dascăl bătrîn, care îl ducea la şcoală în braţe. Dascălul era şi cantor la biserică şi-l chema Tănăsucă. Acesta i-a inspirat poetului primele versuri la etatea de 9 ani. Iată-le:

« Cînd Tănăsucă cîntă mai marilor voevozi
Toţi cîinii încep a bate din cozi »

O. Goga, în discursul său de recepţie, rostit în aula Academiei Române la 30 mai 1920, reluînd informaţia, sublinia şi el: „Copilul (Coşbuc) a învăţat mai întîi slovele la dascălul Tănăsucă, ajutorul părintelui, cîntăreţ de strană, care-l purta pe genunchi".

---

[4] „Luceafărul", 1919, nr. 5, p. 95.

[5] „Tribuna", Sibiu, 1884, nr. 188, *Filosofii şi plugarii* (după o poveste poporală).

[6] *Biblioteca poporală a „Tribunei"*, 1885, nr. 17.

[7] E vorba de poezia *Dric de teleguţă*, publicată abia în 1932 de I. E. Torouţiu în *Studii şi documente literare*, vol. III, p. 218—222. D. Micu, în ediţia menţionată, comentînd poezia *Dric de teleguţă* (p. 871), care, în realitate, nu e decît o anecdotă versificată, afirmă că aceeaşi anecdotă, „dezvoltată (însă) în ambianţa satului din preajma Bucureştilor şi în mediul ţărănesc", se află şi în *O şezătoare la ţară sau Povestea lui Moş Albu* de Anton Pann. „Probabil, conchide D. Micu, că G. Coşbuc a cunoscut anecdota lui Anton Pann". „Probabilitatea" lui Micu e greu de admis. Coşbuc a afirmat destul de limpede că anecdota i-a fost povestită de Ion Goriţa care, fără îndoială, nu citise pe Anton Pann. D. Micu are însă perfectă dreptate cînd pune la îndoială posibilitatea că G. Coşbuc, în balada *Crăiasa Zînelor*, scrisă în 1888, să se fi inspirat din culegerea de *Poveşti ardeleneşti* a lui Ion Pop-Reteganul, apărută concomitent la Braşov, în care se află un basm cu acelaşi nume, şi nu „direct de la sursă", aşa cum afirmase Ion Breazu într-un studiu din 1948 („Studii literare", Cluj, IV, 1948, p. 205—211: *Izvorul folcloristic al baladei „Crăiasa Zînelor"* de Coşbuc).

Într-adevăr, ar fi greu de admis ca tînărul poet să nu fi cunoscut de acasă povestea pe care şi Ioan Pop-Reteganul o auzise „în Năsăud de la un păcurar" şi că ar fi dat peste ea numai citind pe Reteganul.

Poezia lui Coşbuc trebuie să fi avut o gestaţie mai lungă decît scurtul interval, dacă va fi fost vreunul, dintre apariţia baladei lui Coşbuc („Tribuna", 9/21 oct. 1888) şi *Poveştile* lui Reteganul apărute în acelaşi an. Cizelarea ei atît de stăruitoare şi de subtilă ne îndeamnă şi ea la aceeaşi concluzie. Să conchidem deci că şi *Crăiasa Zînelor* a fost auzită de la mama sa, de la Ion Goriţa sau de la Tănase Mocodean.

https://biblioteca-digitala.ro

Alți istorici literari, utilizînd informațiile culese din amintirile lui Gh. Bogdan-Duică și Iuliu Bugnariu[8] reamintesc și dînșii cunoscutele întîmplări din copilăria lui Coșbuc: „În vacanțe nu-l mai indestulează istorisirile maică-si, și se ține după un om dintr-un sat vecin, pe nume Ion Goriță un fel de Falstaff burduhănos și jovial despre care se dusese vestea că știe povești. De la acesta ar fi auzit *Filosofii și plugarii*. Se alipește și de un omuleț „supt la față ca o prună uscată" și „sărac ca vai de el"[9], dar mare meșter la povestit, pe nume Tănăsucă Mocodean, dascăl la biserică și fost caporal pe vremea graniței. Cîntecul de strană al acestuia pare să-i fi sunat în ureche mai puțin dulce decît poveștile; atunci, împins de geniul satiric al familiei, compune [o] epigramă care-l va fi necăjit pe bietul Tănăsucă".

În sfîrșit, D. Micu, în studiul introductiv al ediției sale, parafrazînd informațiile de mai sus, scrie și d-sa: „Pe lîngă părinți, Coșbuc a avut ca primi dascăli pe Ion Goriță, un țăran corpolent și jovial, care i-a povestit, între altele, snoava cu *Filosofii și plugarii*, transpusă, mai tîrziu, de poet în versuri și pe Tănăsucă Mocodean, un biet om sfrijit... de la care învață la vîrsta de 5 ani a citi și care îl ducea la școală în brațe. Bun povestaș și el, Tănăsucă era cîntăreț la biserică; în această calitate îi fu dat să trezească de timpuriu muza satirică a poetului, care îi prezentă, într-o bună zi, drept omagiu, [cunoscutul] distih".

Nici Bogdan-Duică, nici Tăslăoanu, nici Goga și cu atît mai puțin D. Micu n-au putut cunoaște însă direct pe Ion Goriță și pe Tănăsucă Mocodean, orientîndu-se în afirmațiile lor numai după mărturisirile poetului și ale fratelui său, care de altfel sînt destul de sumare, iar ultimul punînd la contribuție amintirile lui Iuliu Bugnariu. Dintre toți biografii lui Coșbuc, singurul care l-a cunoscut personal pe dascălul de la Hordou, — trecînd peste Ion Goriță — și care a trăit în intimitatea lui, a fost acest Iuliu Bugnariu care, într-un articol din anul 1926, dedicat amintirii lui Coșbuc, i-a făcut lui Tănăsucă Mocodean un adevărat portret, deschizîndu-i larg porțile monografiilor literare.

Iuliu Bugnariu a fost în tinerețea lui Coșbuc învățător la Hordou și a adunat de acolo și din satele învecinate un întreg volum de balade publicate în anul 1892 sub titlul *Musa Someșană, poesii poporale române din jurul Năsăudului*. A fost de asemenea și un harnic colaborator folclorist la „Tribuna" din Sibiu și la „Gazeta Transilvaniei". O bună parte din baladele, orațiile și cîntecele populare publicate de Iuliu Bugnariu au fost culese din gura lui Tănase Mocodean între anii 1880—1890. În amintirile sale din 1926, vorbind despre anii copilăriei lui George Coșbuc, Bugnariu arată că poetul, pe cînd avea șapte ani, „cît era ziulica de mare avea pana și cartea tot în mînă", iar seara „venea la el dascălul Tănăsucă Mocodean, fost caporal pe vremea graniței militare, un om mic de statură, supt la trup și față ca o prună uscată, sărac ca vai de el dar om cinstit și procopsit, după cum era lumea pe vremea aceia. Bietul Tănăsucă — precizează Bugnariu — îi spunea lui George povești

[8] Iuliu Bugnariu, *Contribuții la viața și activitatea lui George Coșbuc*, „Arhiva Someșană", Năsăud, 1926, nr. 6, p. 77—78.

[9] Citatele sînt din *op. cit.*, a lui Iuliu Bugnariu.

https://biblioteca-digitala.ro

despre smei şi balauri, zîne şi Feţi Frumoşi, Surgă-Murgă şi Fata Florilor ş. a. pe care George le asculta cu deosebită plăcere. Tot ce auzea de la dascălul său Tănăsucă prindea repede-n minte şi nu mai uita aşa încît capul său era o adevărată colecţie de basme şi anecdote".

Din această colecţie de basme şi anecdote auzite de la Tănase Mocodean, şi, precum se ştie, de la mama sa şi de la Ion Goriţa, s-a împletit marea confesiune literară publicată de Coşbuc încă din primii ani ai tinereţii sale : *Atque nos* [10].

Stîngăciile de formă şi expresie — inerente oricărui debutant — l-au împiedecat pe Coşbuc a o reproduce în culegerile sale de versuri, dar cum ea reprezintă cea mai întinsă şi mai convingătoare explicaţie literară a tinereţii sale şi totodată opiniile ferme ale poetului asupra spiritualităţii ţăranului român, am considerat util să o republicăm în anul 1941, şi să o prezentăm ca atare [11].

Comentariul făcut de noi poeziei *Atque nos* a atras atenţia pătrunzătoare a eruditului critic şi istoric literar Perpessicius, care l-a comparat cu însuşi marele poem eminescian *Călin* [12], iar în recenta ediţie alcătuită de D. Micu, ea a fost reprodusă alături de celelalte poezii din aceeaşi epocă ale lui Coşbuc.

Şi într-adevăr, prin *Atque nos* ni se ridică perdeaua de pe cele mai emoţionante amintiri ale copilăriei lui George Coşbuc, ni se indică una din etapele principale ale formaţiei sale literare şi, concomitent, însuşi contactul său, după precizările lui Bugnariu, cu Tănase Mocodean şi Ion Goriţa.

Citäm :

„Iarna, cînd e lungă noaptea, s-adun finii şi cumetrii
Şi-apoi povestesc de-a dragul, stînd pe laviţile vetrii,
Despre crai cu steaua-n frunte, despre lei şi paralei ...
Oh, că mult îmi place mie să mă pun la sfat cu ei
Şi s-ascult ale lor vorbe, s-admir faptă glorioasă,
Să-mi încurc în minte firul din povestea cea frumoasă,
Să văd ce distăinueşte frasul cel îndătinat :
„Cică-a fost, ce-a fost odată, cic-a fost un împărat".
Oh, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
Singur el pe sine însuşi în poveşti — şi-mi place mie
S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris ;
Ascultîndu-l, fără voie, parcă mă cuprinde-un vis
Şi-atunci eu mă pierd pe-ncetul pe-ale fantaziei valuri ;
Văd cu ochii plăsmuirea vecinicelor idealuri,
Şi a tuturor acelor tipuri vii, pe care le-avem
Şi pe-a căror frunte pus-am mitologic diadem ;
Văd cu ochii tot aceea, ce-a creat în zeci de veacuri

[10] „Tribuna", Sibiu, 1886, nr. 60—66.

[11] „Vremea", Bucureşti, 1941, nr. 599, Vasile Netea, *George Coşbuc*, repr. şi în vol. *De la Petru Maior la O. Goga*, Bucureşti, 1944, p. 207—221.

[12] Perpessicius, *Jurnal de lector*, Bucureşti, 1944, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

Imaginațiunea noastră ; văd înamorate lacuri,
Văd cîmpii cu ierbi de aur, stele văd cari povestesc,
Brazi cu gemet, văi de lacrimi, flori, ce sub privire cresc,
Văd zăbrele și prin neguri văd crăeștile palute !...
Apoi parcă tot înăint, prin regiuni necunoscute
Și prin lumi de-alegorie ; pe cărări cu trandafiri
Văd și-ntîmpin tot ce-n mituri a născut întipuiri".
.....

După această introducere, Coșbuc purcede apoi la o lungă enumerare de eroi ai basmelor populare, în frunte cu Arghir și cu Pipăruș Viteazul, „rubin mitologiei", înfățișînd „curajul întrupat în vitejie", pentru a continua cu Împăratul Roșu, cu Verde-Împărat, cu Sf. Luni, Sf. Miercuri, Sf. Joi, Sf. Vineri, Zodiacul, Sfîntul Soare, Sf. Marți, Baba Dochia, Cîmpul Vieții, Ileana Cosînzeana, Făt-Frumos, Cal-galben, Zorilă, Murgilă, Gingașa din Dafin, Cenușotca, Ceasul rău, Statu-Palmă Barbă-Cot, Strîmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Surgă-Murgă, Voinic-înflorit, Leagănă-munții, Ușor ca vîntul, N-aude, N-a-vede, N-a-greu ca pămîntul, Mama-nopții, Ielele, Moroii, Fata Pădurii, Gerul, Ciuma, Foametea, Toarta-lumii...

Tipurile drăgălașe toate-mi trec pe dinainte
Și-mi revoacă-un veac de aur, plin de farmec dulce-n minte
Și-mi revoacă timpuri bune, zile de vieți senine,
Și atunci amintiri duioase se trezesc rîzînd în mine,
Și atunci gîndurile mele îndărăt prin secoli trec,
Și zburînd prin Capitoliu se opresc pe-Olimpul grec.
Aici văd zeii-n consiliu, văd Triloni și Minotauri,
Văd Ciclopi cu-n ochiu-n frunte, văd eroi încinși cu lauri.

Și văd toate acele tipuri de grecești mitologii,
Pe cari le-a creat avîntul exaltatei fantasii.
Și privind adînc la ele, îmi par toate-a fi asemeni
Cu-ale noastre tipuri ; toate îmi par rude, îmi par gemeni
Și încet tipurile sfinte de mitologii grecești
Se-ncuscrează cu-ale noastre fantasii de prin povești.
Tot mai mult și tot mai tare, tot mai strîns, pînă ce-nfine
Din subiectele-nrudite un subiect comun devine :
Din Helada rătăcit-a mitul vechilor eroi
Și p-o cale-ndreptățită s-a prelins pînă la noi,
Pentru ca să mărturească sîngele cu grea dovadă.
Din splendoarea ei cea veche ne-a păstrat vechea Heladă
Stol de basme și credințe, snop de tipuri care trăiesc
Tainic înrădăcinate prin poporul românesc
Și cari numai cu viața de odată-au să se scurgă
Poliphemos recunoaște frate bun pe Surgă-Murgă
Și se bucură că-și află ochiul ars de Odiseu ;
Pipăruș Viteaz își află prototipul în Teseu :
Ăst din urmă războiește cu Giganți și Minotauri :

https://biblioteca-digitala.ro

Cel dintîi, pe acceaşi calc, cu zmei negri şi balauri.
Regi eleni din timpul mitic, cu-a lor fapte de mirat,
Mai trăiesc în basmul nostru pe la Verdele-Împărat;
Şi trăiesc în basmul nostru fantasiile păgine,
Căci din Graţii şi zeiţă şi din Nimfe-am făcut zîne,
Iar din Mars, din Zevs, din Venus, din Mercur, creat-am noi
Sfîntă Marţi şi Sfîntă Vineri, Sfîntă Miercuri, Sfîntă Joi!
Oedip încă mai trăeşte cu-al său mit; în infinituri
Se-ntîlnesc în tradiţiune şi-n nenumărate mituri
Harpie şi griphi de spaimă; în sălbatecii noştri zmei
Afli taberi de chimere şi-un popor de Briarei!
Iată-aci pe Făt-Frumosul, iată aci pe Cosînziana:
Dînsul nu-i decît Apollo, dînsa nu-i decît Diana;
El, un Adonis ce-adoarme Deliac, pe braţul său,
Ea-i Elena cea frumoasă, fiică de-a lui Tyndareu!
Soarta noastră-i profeţită prin eterne ursitoare:
N-au murit Lachessis, Clotos, Atropos n-a murit oare?

Ah, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
Singur el pe sine însuşi în poveşti, şi-mi place mie
S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris,
Ascultîndu-l, fără voie parcă mă cuprinde-un vis
Şi zăresc poporul nostru cu zîmbire drăgălaşe
Legănat cu-acelaş leagăn şi-nfăşat cu-aceleaşi faşe
Ca şi vrednicii războinici de la Tibru şi Olimp!
Atunci ambiţiuni curate mă-nfăşoară şi mă-nghimp,
Simţesc strîmt atunci pămîntul pentru deslipite ramuri,
Cari născutu-s-au din sînul unor domnitoare neamuri;
Şi-mi vine să-mi-nalţ fruntea — şi s-o scutur veselos
Şi să strig în lumea largă: „Et in Arcadia nos!" »

În această Arcadie, după care Coşbuc a tînjit toată viaţa, poetul a fost călăuzit de mama sa şi de „cumetrii" de la Hordou, printre care cel mai de seamă, alături de Ion Goriţa, a fost bătrînul Tănase Mocodean, rapsodul şi colăcarul satului la ospeţe, şezători şi botezuri. Tănase Mocodean nu i-a fost deci numai dascăl într-ale alfabetului, ci şi maestru literar la cenaclul finilor şi cumetrilor.

Biograful copilăriei şi al tinereţii lui Coşbuc, Iuliu Bugnariu, care îi era şi nepot, fiind fiul unei surori a poetului, Reveca, răposată în 1873, ni-l arată pe Coşbuc ca avînd raporturi folclorice cu aproape întreg satul. „La sărbători — povesteşte Bugnariu — la Crăciun, îi plăcea să umble a colinda, iar la Botezul Domnului să umble cu steaua de la o casă la alta. Pare că şi acum îl văd — precizează biograful — cum se întorcea de prin sat cu buzunarele pline de nuci, alune şi mere căpătate de la Baba Nătoaie şi de la Ana Ursului. Babele îl aveau drag căci era băiat isteţ, glumeţ şi drăgălaş" [13].

[13] „Arhiva Semeşană", 1926, nr. 6, p. 79.

https://biblioteca-digitala.ro

Din această bogată zestre și informație folclorică s-a împletit *Atque nos*

D. Micu, în notele care însoțesc ediția sa, comentînd poezia *Atque nos*, crede însă, referindu-se și la „aproape toți cercetătorii" că „acest poem este un ecou fidel al cursurilor pe care le ținea la Cluj, pe vremea studenției lui Coșbuc, profesorul Grigore Silași, unul dintre ultimii reprezentanți ai latinismului", care, întemeindu-se pe opiniile lui Grimm asupra „comunității fondului folcloric al tuturor popoarelor indogermanice... căuta argumente pentru sprijinirea teoriilor latiniste, identificînd în mod arbitrar personajele folclorului românesc cu personajele mitologiei romane" [14]. Mai tîrziu, arată Micu, prin anii 1899 și 1900, Coșbuc „își va da seama de absurditatea identificărilor lui Silași și-i va ridiculiza pe folcloriștii latinizanți". În sprijinul afirmației sale Micu citează cele două contribuții ale lui Coșbuc din această epocă: *Absurditatea unei explicații* [15] și *Elementele literaturii poporale* [16]. Și într-adevăr, în prima din aceste contribuții, pornind de la falsa interpretare dată de unii istorici folcloriști legendei babei Dochia, în care voiau să vadă cucerirea Daciei de către Traian, Coșbuc afirmă în mod categoric că această legendă nu are caracter istoric și că o au și rușii, și lituanienii, și polonii, și bulgarii, și sîrbii, și ungurii, și „mai toate popoarele din Europa"... „și mai ales, continuă Coșbuc, adresîndu-se falsificatorilor folclorului, să nu ne silim să vedem în oricare legendă pe Traian și pe nepoții lui Romul". Cît despre Dochia, arată Coșbuc, ea „e una din cele mai vechi povești ale lumii, nu e românească și e una din cele mai pretutindeni cunoscută... E o poveste solară. Poveștile solare se ocupă cu fenomenele naturei, cu ploile, cu vînturile, cu schimbările lunei, cu nourii, fulgerele curcubeul, cu rotirea soarelui, cu anotimpurile, cu stelele etc.". Toate sărbătorile superstițioase ale poporului nostru sînt legate de existența acestor fenomene. „Ce sînt Sf. Toaderii, se întreabă Coșbuc, Proorocul Ilie? Atanasie al Ciumii? Moșii? Haralambie cu aripi de foc? Alexia? Filipi? Martini? Foca? Păliile? Ce sînt Ielele, Vîntoasele, Făt-Frumos, Ileana Cosînzeana și ce e, în urmă, Baba Dochia? Toate acestea — răspunde poetul — sînt întrupări ale fenomenelor din natură". Însăși așezarea sărbătorilor noastre, subliniază Coșbuc, Sf. Gheorghe, Sf. Dumitru, Sf. Petru, Sf. Maria etc. nu s-a făcut la întîmplare ci toate au un „rost solar", legat de desfășurarea anotimpurilor. Urmărind această problemă Coșbuc arată că Baba Dochia, sub numele de Evdochia, e înregistrată în calendarul ortodox pe ziua de 1 martie, zi predispusă la vînturi și la temperaturi schimbătoare, fiindcă „dacă o chema altfel, baba noastră nu s-ar fi numit Dochia și nu ne-ar fi dat de lucru s-o asemănăm cu Dacia lui Traian".

Atitudinea poetului față de răstălmăcirea fondului basmelor și legendelor noastre — operă nu numai a unor latiniști, ca Atanase M.

---

[14] Coșbuc, *Versuri*, p. 812 (note).

[15] „Tribuna poporului", Arad, 1899, nr. 70, 10/22 aprilie.

[16] „Noua Revistă Română", București, 1900, vol. I, nr. 4, 15 febr., p. 159—168.

https://biblioteca-digitala.ro

Marienescu [17], de pildă, autor şi al unui studiu despre Baba Dochia [18], ale cărei concluzii nu se deosebeau însă prea mult de cele menţionate mai sus, ci şi a unor tracişti, dacişti etc., şi care nu începuse numai o dată cu lecţiile lui Silaşi [19], acesta de altminteri fiind silit să se retragă de la catedră chiar în primul an de universitate al lui Coşbuc şi pe care tînărul debutant nu l-a putut audia deci decît un foarte scurt timp [20] — e astfel clară şi categorică. Coşbuc vedea în folclor o uriaşă comoară artistică, realistă, şi nu o sursă de demonstraţii şi deducţii istorice sau filozofice.

Însuşi debutul său, debut ca autor folcloric anonim — căci aşa a „debutat" Coşbuc, ca „artă poetică ambulantă a satului" — şi nu ca poet înregistrat în coloanele revistelor literare ardelene din anii 1884—1886, este debutul unui creator folcloric inspirat de realitatea socială a satului său natal. Una din primele sale creaţiuni, pe care poetul n-a uitat-o niciodată, este o chiuitură satirică adresate unei fete zburdalnice de la Hordou şi pe care fratele său a strigat-o în focul unei hore :

„Tot mă mustră măiculiţa
Că-mi prăd cu cei dragi guriţa ;
Las-mamă că mă mărit
Şi-mi sărut tot om urît !"

Peste cîţiva ani, devenit acum cititor şi colaborator al periodicelor vremii, Coşbuc şi-a găsit chiuitura publicată în „Familia" de la Oradea şi apoi în „Foaia poporului" de la Sibiu, cu indicaţia că a fost culeasă din popor prin părţile Lăpuşului şi, în cele din urmă, de pe lîngă Sibiu [21].

Coşbuc cunoştea deci şi meşteşugul creaţiei folclorice şi modalităţile de răspîndire ale acestuia.

---

[17] Vezi *Poesia poporală. Balade, culese şi corese...*, Pesta, 1867 : *Cultulu păginu şi creştinu*, Bucureşti, 1884 etc.

[18] „Transilvania", 1890, p. 72.

[19] Vezi despre concepţiile folcloristice ale lui Grigore Silaşi : „Transilvania", 1875, nr. 3—4—5, *Însemnătatea literaturii române tradiţionale şi Românul în poesia sa poporală*, 1876, nr. 18—23 şi 1877, nr. 4—18.

[20] Silaşi ţinuse la universitatea din Cluj, începînd cu primul trimestru al anului 1875, după cum el însuşi anunţase în revista „Transilvania" (1875, nr. 3, p. 34), „un ciclu de prelecţiuni asupra mitologiei daco-romane", publicate apoi, sub formă de studii, în „Transilvania". În primul din aceste studii, Silaşi susţinuse că tradiţiile noastre poporale „singure ar fi în stare a ne documenta descendenţia de la cuceritorii de odinioară ai lumii", şi că aceste tradiţii au fost atît de puternice încît nici „doctrina lui Christ nu le putu dezrădăcina, ci fu nevoită a se acomoda dînsa după cele mai multe, dîndu-le oarecare sens şi explicaţiuni creştineşti". Pînă în sec. IV, arăta Silaşi, „poporul de jos încă tot nu celebra Crăciunul în memoria naşterii lui Christ ci întru a renaşterii şi răsărirei soarelui cel nou", fiind astfel o sărbătoare „de origine solară". Însăşi tradiţiile şi credinţele poporale despre fenomenele din natură, subliniase Silaşi în al doilea studiu, le-a moştenit „din tradiţia antică romană etruscă, erezită prin moşi strămoşi din timpurile cele mai îndepărtate "de la„ preoţii etrusci şi latini care erau renumiţi în arta auguratului... ca şi în ştiinţa interpretării fulgerelor, tempestelor şi a altor lucruri fizice naturale". Cît despre basmul *Babei Dochia*, Silaşi credea şi el că simbolizează cucerirea Daciei de către Traian.

[21] G. Coşbuc, Prefaţă la *Suspine* de G. Madan, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

Comoara creațiunilor noastre populare nu este însă pur autohtonă, fiindcă, afirmă poetul în *Elementele literaturii poporale*, „dînd la o parte foarte puținele împrumutări și neînsemnatele influențe streine, mai ales ale creștinismului, poezia noastră epică în întregimea ei este continuarea ciclului de mituri ale indo-germanilor".

Poziția lui față de aceste origini îndepărtate ale literaturii populare e fermă și elocventă: „Fondul baladelor, scrie Coșbuc, al basmelor, al colindelor, al bocetelor și descîntecelor, oricît s-ar părea de felurit celui de le cetește așa ca să aibă ideile despre ele cam ce sînt, este unul și același pentru cine le cunoaște. Forme fără număr de multe, imagini și mai multe, dar fondul lor e puțin de tot. Și, mai ales, acest fond e același, întru toate același cu fondul poeziei populare a tuturor indo-germanilor. Toate cîntă fenomene de-ale naturii, toate sînt adaptări ale cîtorva mituri vechi de mii de ani. Pe același Făt Frumos îl poartă prin lupte cu smeii persianii ca și noi, ca și slavii, ca și scandinavii și ca toate popoarele rasei ariene. Numai numele sînt schimbate, numai amănuntele se deosebesc". Dar, scriind acestea, Coșbuc se găsea pe linia lui *Atque nos*, pe care nu o părăsise nici un moment, iar linia aceasta nu începea cu Grigore Silași — de la care Coșbuc a împrumutat însă ideea despre sărbătorile solare expuse în elementele „literaturii poporale" — ci cu Tănăsucă Mocodean și Ion Goriță. Aceștia sînt adevărații dascăli de folclor ai lui Coșbuc!

Iată de ce existența literară a acestora trebuie să ne preocupe și să încercăm a căuta cît mai multe urme din trecerea lor prin viața folclorică a satului lui Coșbuc și a copilăriei poetului.

În culegerile manuscrise de la Biblioteca Academiei R. S. România ale lui Ioan Pop Reteganul, alcătuite între anii 1888—1892, la adunarea cărora și-au dat concursul un mare număr de învățători, de țărani, de preoți din Ardeal, asupra cărora vom reveni cu alt prilej, noi am găsit două din urmele lui Tănase Mocodean, reprezentate sub forma unor orații transmise lui Reteganul de către Iuliu Bugnariu, învățătorul de la Hordou.

Prima din aceste orații, intitulată *Cîntec la botez*, se află în volumul mss. 4540, p. 33 și are următoarea mențiune: „*scrisă de Iuliu Bugnariu invețetor în comuna Hordou, lîngă Năsăud, comunicată lui de Tănase Mocodean tot de acolo*".

Iată și textul acestei orații pe care dascălul Mocodean va fi rostit-o de nenumărate ori:

„Noi cu toții împreună
S-avem astăzi voie bună
Și să dăm o mulțămită,
Cu o inimă smerită,
Prea bunului Dumnezeu,
Celui mare Archiereu,
Pentru că s-a îndurat
Gazdei de i-a ajutat,
Greutatea ei cea mare
O-aduse la ușurare,
Scoțînd-o din durere
Cu o mare mîngîiere.
I-a dat un prunc frumușel,
Toți ne bucurăm de el!

https://biblioteca-digitala.ro

(Dacă-i fată se zice):

I-a dat fiică frumușea
Toți ne bucurăm de ea!
Noi toți poftim să trăiască
Lui Dumnezeu să slujească.
Cînd botezul l-a primit,
De păcat s-a mîntuit.
Prin botez s-a deslegat
De strămoșescul păcat;
Iară voi nănași cinstiți
Să trăiți mult alduiți,
Să puteți la mulți să fiți
Sufletești prea buni părinți
A doua poftesc să fie
Gazdei mare bucurie,
Cu iubita sa soție
S-aibă mare bucurie,
Împreună cu Cristos
La locul cel mai frumos!
Mai pe urmă voi grăi
Și la cocon, i-oi pofti
Să trăiască
Și să crească,
La părinți să folosească;
Să trăiască îndelungat,
Să fie om învățat.

(Dacă-i fată se zice):

Și să fie preoteasă,
Dintr-un milion aleasă,
Multă vreme să trăiască
Și la mulți să folosească.
Din micuța tinerețe
Pînă la adînci bătrînețe,
Și voi zice și „amin"
Numai ne-nchinați cu vin,
Ba și palincă de o fi
Noi nu ne-am mai bănui,
Ci cu dulce vom primi
Cît de multă dac-a fi".

În volumul mss. 4541, la p. 176 se află a doua orație, aceasta fiind un *Cîntec de nuntă*, însoțită și ea de aceeași precizare asupra provenienței: „*C. de Tănase Mocodean, din Hordou, lîngă Năsăud, învățătorului Iuliu Bugnariu tot de acolo*".

Textul ei, care se rostea „la masă la mireasă", și pe care însuși Coșbuc îl va fi auzit de atîtea ori, este următorul:

„Este grai și cuvînt mare
De la Dumnezeu cel tare,
Că aici la Dumneata
O copilă s-ar afla,
Ce merge-n căsătorie
Estu-i tînăr de soție
Cu care să locuiască
După legea creștinească!
La această taină sfîntă
De Dumnezeu rînduită,
Tuturor se dă de știre
C-o înaltă glăsuire
Că doi tineri se-npreună,
Fi-ți meseni cu voie bună!
Să trăiască mirele
Să mulțească binele
Cu mireasa dinpreună
Ca să-și facă voie bună!
Mulți ani să se veselească
Și mireasa să trăiască
Cu al ei iubit bărbat
Pe care l-a căpătat,
Iar noi cu toți dimpreună
Făcîndu-ne voie bună
Să zicem toți „să trăiască":
Mulți ani să se veselească,
La sfîrșit să dobîndească
Împărăția Cerească.
Și voi zice și „amin"
Numai ne-nchinați cu vin,
Fie batăr și palincă
Doară nu ne-a fi nimică!"

https://biblioteca-digitala.ro

Să conchidem deci, întemeiați pe amintirile martorului vizual și ocular care a fost învățătorul și folcloristul Iuliu Bugnariu, prieten al tinereții lui Coșbuc, că Tănase Mocodean, împreună cu Ion Goriță, au fost într-adevăr inițiatorii în folclor ai autorului *Baladelor și Idilelor*, că ei i-au dăruit „o adevărată colecție de basme și anecdote", că ei l-au făcut să călărească pe Pegasul numit Surgă-Murgă pentru a urca piscurile Arcadiei, și că acest Tănase Mocodean, dascăl și rapsod al Hordoului, merită să fie menționat, alături de Ion Goriță, printre folcloriștii țărani identificați, a căror existență trebuie să fie cunoscută, cercetată și prețuită după cuviință.

GEORGE COȘBUC'S FIRST FOLKLORE TEACHERS

In this article, the author presents the conditions and period of folkloric formation of George Coșbuc, emphasizing the role played by his mother, Maria, a priest's wife, and by the folk narrators Tănase Mocodean and Ion Goriță.

The poet's literary creation has at its origin many subjects inspired by these story-tellers considered by the author, in contradiction with various literary historians, as George Coșbuc's genuine folklore teachers. Reproducing and commenting on the poem *Atque nos*, the author underlines the broad folkloric horizon of Coșbuc and his outlook on the folkloric unity of the Indo-Germanic peoples. The same observation also results from his articles entitled *Absurditatea unei explicații* (The Absurdity of an Explanation) and *Elementele literaturii poporale* (The Elements of Popular Literature).

The article concludes with two unpublished orations by Tănase Mocodean, collected by Iuliu Bugnariu, one of the biographers of Coșbuc, in the poet's native village.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME DE METODOLOGIE ÎN CULEGEREA ŞI STUDIEREA MUZICII DANSURILOR POPULARE DIN MUSCEL [1]

(Aplicarea metodică, cîteva rezultate şi principii metodologice)

GHIZELA SULIŢEANU

Institutul de etnografie şi folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, Bucureşti

25—V—1965

Pînă nu de mult, muzica dansurilor populare româneşti — şi în general muzica în interpretarea instrumentală — a fost prea puţin studiată. Cu prilejul lucrărilor monografice asupra folclorului regional, începute în Institutul nostru în urmă cu cîţiva ani, muzica dansurilor populare, s-a impus atenţiei şi a necesitat a fi luată în consideraţie sub toate aspectele ei. Analiza muzicală a jocurilor a îndeplinit rolul microscopului cu ajutorul căruia se dezvăluiau cercetătorului o multitudine de fenomene structurale muzicale, la fel de interesante ca şi acelea ale cîntecului vocal, şi care ridicau o seamă de probleme noi. Astfel, muzica de dans şi-a conturat procesul existenţei şi evoluţiei ei, cerînd a fi studiate : problema preluării şi continuării tradiţiei ; problema evoluţiei muzicii de dans şi a instrumentelor populare pe diferite stadii de dezvoltare ; probleme de tehnică şi de interpretare instrumentală specific populară ; probleme de estetică şi creaţie, privind concepţia artistică a executantului instrumentist ; necesitatea folosirii unui sistem de notare relativă ; necesitatea clasificării muzicale a melodiilor de joc ; problema concepţiei modale şi a procedeelor de modulaţie ; analizarea sistemelor de acompaniament cu particularităţile lor ritmice modale şi armonice ; problema concepţiei armonice a instrumentiştilor populari şi unele probleme de repertoriu.

Toate aceste noi semne de întrebare au necesitat tot atîtea investigaţii metodice corespunzătoare. A trebuit să se ţină seama în permanenţă de toate condiţiile interne şi externe [2] ale existenţei fenomenului cercetat, specifice zonei regionale avute sub observaţie.

[1] Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor la 24 XII 1963. Problemele analizate au fost ulterior pe larg prezentate în studiul cu caracter monografic muzical : „Instrumentiştii şi muzica dansurilor populare din Muscel", mss.

[2] Condiţiile interne reprezentînd mişcarea elementelor morfologice muzicale în unitatea şi diversitatea lor. Drept condiţii externe au fost considerate : prilejul manifestării folclorice, colectivitatea socială respectivă şi personalitatea artistică a executantului instrumentist.

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica jocurilor din Muscel ne apare astăzi ca un rezultat al întregului complex folcloric muzical în care tradiția s-a încadrat armonios într-un stadiu de existență mult evoluată față de alte regiuni ale țării. Anumite condiții social-economice, mentalitatea avansată a locuitorilor, prezența a numeroase centre lăutărești, contactul lăutarilor cu orașul, au determinat predominarea noului în toate manifestările sale și, bineînțeles, avînd puternice influențe asupra folclorului muzical.

Muzica dansurilor populare ne apare tot atît de bogată ca și cea a cîntecelor, datorită și contribuției execuției instrumentale, îndeosebi a viorii. Ea cuprinde încă multe filoane primare — reminiscențe ale unor stadii mai vechi de evoluție muzicală — ce au fost descoperite uneori cu destulă greutate printre elementele structurale mai noi în timp, și fără a pierde din vedere noul. Firul conducător al metodei de lucru a fost depistarea pe cît posibil a unui strat mai vechi al muzicii de dans, atît din punct de vedere al structurii muzicale, cît și din punctul de vedere al repertoriului, al ocaziilor de dansat și al instrumentelor muzicale folosite.

De asemenea, metoda de lucru a urmărit aflarea criteriului de cunoaștere și de apreciere a faptului artistic de către executant și numai după aceea — pornind de la datele aflate — s-a mers către studierea lor.

S-a evitat analizarea transcrierilor muzicale sub prisma unor realizări artistice neînsoțite de anumite date informative, pentru a nu cădea în greșeala de a interpreta materialul analizat numai în lumina concepției muzicale culte. De aceea, materialul muzical a fost completat cu diferite informații și înregistrări experimentale privind concepția executantului asupra producției sale.

Înțelegerea terminologiei muzicale a executantului instrumentist a fost una dintre cele mai grele probleme puse încă din primul moment al cercetării. Aceasta prezenta, alături de diferența de la o generație de instrumentiști la alta, sau chiar diferențe de la om la om, și anumite confuzii muzicale de ordin modal și armonic (de altfel, inerente unui stadiu empiric de însușire a unor norme de execuție muzicală). Metoda studierii concepției muzicale a executantului a avut ca principal instrument de lucru tocmai cunoașterea acestei terminologii muzicale lăutărești și a sensului ei, fără de care ar fi fost cu totul imposibilă depistarea nivelului de cunoștințe muzicale ale interpretului.

Au mai fost folosite atît observația și chestionarea directă, cît și anume experimente de înregistrări și notări muzicale.

Fiecăreia din problemele urmărite i s-a căutat a i se alege, uneori după îndelungi tatonări, metoda de cercetare potrivită. Problemele de metodologie a culegerii și de metodologie a studierii au fost în permanentă corelație, într-o succesiune logică de întrebări și răspunsuri. De foarte multe ori, aplicarea metodică la una dintre probleme a dat răspuns

https://biblioteca-digitala.ro

şi altora, ca de pildă : în operaţia culegerii, înregistrările şi chestionările în problema modurilor au corespuns în parte şi problemei concepţiei armonice, sau, înregistrările experimentale speciale privitoare la concepţia armonică în acompaniament şi constînd în trecerea de la un „ton" la altul — cu procedeele respective în cadrul diferitelor ţiituri — ne-au dat răspuns şi în problema sistemului ritmic de acompaniere a diferitelor jocuri.

În ordinea şi importanţa cercetărilor întreprinse vom prezenta pe scurt în lucrarea de faţă numai trei dintre problemele urmărite [3] şi anume : I. fenomenul preluării tradiţiei, II. aspecte privind concepţia muzicală modală a executantului instrumentist şi III. diferite procedee de modulaţie.

★

I. *Tradiţia, evoluţia şi noul în muzica dansurilor populare* au fost principalele criterii călăuzitoare în chestionarea celor peste 150 de informatori, reprezentînd diferite generaţii între vîrsta de 97 şi 12 ani.

a) Instrumentele muzicale utilizate în execuţia muzicii de joc din Muscel au fost pentru perioada mai veche, — fluierul şi cimpoiul, mai puţin cavalul. Dintre acestea, cimpoiul a dispărut total, cavalul a rămas instrument păstoresc. Fluierul însă, s-a refugiat în petrecerile mai mici, ca adunările serale între tineri sau maturi, şi în diferitele formaţii muzicale amatoare muncitoreşti [4].

Alături de instrumentele arhaice, şi-au făcut apariţia în satele muscelene de mai bine de un secol, unul cîte unul , — venind dinspre oraşe şi alte instrumente muzicale ca : vioara, apoi cobza (şi chitara), dairaua (denumită „dara" sau „vuvă"), clarinetul, naiul, după primul război mondial : ţambalul şi contrabasul, iar după cel de-al doilea război : acordeonul şi bateria ! Pe rînd, fiecare din aceste instrumente a cunoscut o fază iniţială în care apariţia sa a reprezentat un instrument ocazional modern, fază urmată de perioadele de ascensiune, de declin şi apoi de dispariţie. Dintre instrumentele melodice, singură vioara a rezistat mai departe.

Şi diferitele instrumente de acompaniament s-au alungat unul pe celălalt. Astăzi noi am putut consemna, ca fenomene petrecute sub observaţia noastră, dispariţia completă a cobzei şi începutul dispariţiei ţambalului, în timp ce acordeonul se află în perioada plinităţii sale (pîndit însă şi el de modernele aparate cu tranzistori, radio-ul şi magnetofonul, către care se îndreaptă gustul celei mai tinere generaţii de dansatori). Diferitele instrumente şi formaţii instrumentale, din tabelul următor, ne indică, de la simplu la complex, îmbinarea diferitelor surse sonore instrumentale de-a lungul timpului, pentru care s-au putut obţine date.

[3] Alte probleme tratate cu metodele proprii au fost : concepţia acompaniamentului ritmic şi armonic, tradiţia şi creaţia în evoluţia elementelor morfologice muzicale, cercetarea elementelor de structură a formei, sistemul de notare relativă, sistemul de clasificare muzicală şi completarea repertoriului muzical de dansuri.

[4] Culegerea Boteni, XII, 1962 (Muscel-Argeş) formaţie din fluiere, vioară şi ţambal.

https://biblioteca-digitala.ro

Tabel I

Instrumente muzicale solistice (melodice)

fluier; *caval*; *cimpoi*; *vioară*; *nai*; *clarinet*; *flaut*; *saxofon*; *acordeon*;

Instrumente muzicale acompaniatoare

dairea; toba mică; cobza; vioara; țambal; contrabas; violoncel; acordeon; jaz.

Formații instrumentale

1. *fluier*
dairea

2. *vioară*
dairea

3. *clarinet*
dairea

4. *vioară*
cobză

5. *vioară*
cobză
dairea

6. *vioară*
cobză
toba mică

7. *vioară*
vioara II
cobza

8. *vioară*
țambal

9. *vioară*
dairea
țambal

10. *vioară*
clarinet

11. *clarinet*
cobză

12. *clarinet*
țambal

13. *vioară*
vioara II
cobză
țambal

14. *vioară*
clarinet
cobză

15. *vioară*
cobza
contrabas

16. *vioară*
țambal
contrabas

17. *vioară*
vioara II
țambal
cobză
contrabas

18. *vioara I*
vioara II
două cobze
țambal
contrabas

19. *vioară*
cobză
țambal
contrabas

20. *vioară*
clarinet
acordeon
țambal

21. *vioară*
clarinet
țambal
contrabas

22. *vioară*
țambal
acordeon

23. *trei viori I*
vioară II
două țambale
contrabas

24. *vioară*
vioară II
țambal
contrabas

25. *vioară*
țambal
contrabas
acordeon

26. *vioară*
cobză
țambal
acordeon
contrabas

27. *flaut*
vioară
țambal
cobză

28. *vioară*
clarinet
acordeon
țambal
baterie (jaz)

29. *vioară*
țambal
acordeon
jaz

30. *vioară*
vioara II
contrabas
acordeon

31. *două viori I*
țambal
contrabas
acordeon

32. *nai*
vioară
cobză
contrabas

33. *nai*
vioară
vioara II
cobză
contrabas

34. *nai*
vioară
cobză
țambal
contrabas

35. *fluier*
țambal

36. *fluier*
cobză

37. *fluier*
vioară
cobză
contrabas

38. *fluier*
vioară
țambal
contrabas

39. *vioară*
fluier
țambal

40. *două viori*
două țambale
două contrabasuri
trei acordeoane

41. *vioară*
vioara II
cobză
trei țambale
contrabas

42. *vioară*
țambal
saxofon
contrabas

43. *vioară*
acordeon
saxofon
baterie (jaz)

https://biblioteca-digitala.ro

b) În trecerea muzicii de dans de la instrumentele arhaice la instrumentele lăutărești s-au putut observa două perioade : prima, aceea a preluării cu fidelitate a muzicii instrumentelor arhaice, iar a doua, mai tîrzie în timp, în care atît noul instrument cît și noile melodii de dans apărute și-au impus personalitatea lor. Din prima perioadă mai persistă astăzi anume formule melodico-ritmice, organizarea și structura motivică de mică întindere, repetarea acestora într-o anumită manieră de libertate, ambitusul restrîns al motivului muzical. De asemenea, unele melodii care imită sonoritatea și structura muzicală specifică a melodiilor interpretate de către instrumentele muzicale vechi sînt cunoscute sub denumirile de melodii „bătrînești", pe coarda groasă, „ca din cimpoi", „ca din caval" etc.

Cît despre cea de-a doua perioadă instrumentală, naiul sau clarinetul, dar mai ales vioara, au dus muzica de dans către o dezvoltare nemaiîntîlnită pînă în acel timp, îmbogățind-o nu numai cu noi mijloace expresive, specifice instrumentului respectiv, ci și cu o multitudine de noi motive și fraze muzicale declanșate de inventivitatea artistului profesionist.

c) Muzica dansurilor populare a fost preluată de-a lungul vremurilor de la o generație la alta, de la un instrument la altul, pe cale orală, lipsită de alte îndrumări decît acelea ale fixării în memoria executantului a diferitelor melodii, în strînsă dependență de tehnica și structura instrumentului respectiv. Însușirea muzicii de dans se făcea concomitent cu însușirea tehnicii de execuție instrumentală. De exemplu, copiii învățau să cînte singuri din fluier, pe cîmp, tot încercînd să redea muzica auzită pe la alții sau cei mari le arătau digitația necesară pentru a obține diferitele sunete ale melodiei respective.

Nu mult deosebit se prezenta învățarea celorlalte instrumente. La vioară, copilul afla pe rînd denumirea numai a corzilor [5], apoi i se indica digitația — însă strict dependentă de melodia învățată — iar apoi se descurca fiecare după urechea și talentul său. El mai afla în perioada învățării cîteva norme ca : indicarea începutului melodiei după locul digitației de început pe o anume coardă, *fixîndu-și astfel desfășurarea muzicală respectivă, apoi faptul că începutul unei melodii de dans este întotdeauna același.* Cu timpul, învăța diferite procedee noi de execuție instrumentală ca : imitarea cimpoiului, a cavalului, diferite scordaturi etc., preluate în același sistem de învățare. Copilul începea să cînte în public, de obicei însoțind pe învățătorul său. Întîi acompaniind prin tradiționalele țiituri, apoi îngînînd melodia. Astfel, elevul își creea adevărate reflexe artistice de învățare, preluînd de la înaintași stilul de execuție și ajungînd pe nesimțite la detașare în momentul cînd personalitatea sa artistică era conturată.

d) La generațiile de lăutari, din preajma primului război mondial au pătruns oarecari expresii tehnice muzicale, influențe ale muzicii culte, venite prin contactul cu lăutarii bucureșteni sau cu cei întorși din armată

[5] „Strmă" pentru coarda sol, „burdui" sau „burdoi" pentru coarda re, „miljoc'' sau „mijoc" pentru coarda la, și „subțire" pentru coarda mi. Lăutarii foarte bătrîni își aduc aminte că au auzit în tinerețe la lăutarii bătrîni denumirile de „maşkar" pentru coarda la și „sai" pentru coarda mi.

https://biblioteca-digitala.ro

unde-și făcuseră stagiul la muzica militară. În acest fel a apărut denumirea germană, „nemțească", a sunetelor muzicale, traduse tot atunci în limbaj lăutăresc „tonuri". Lăutarii „moderni" din acel timp și-au însușit denumirile germane de „A", „Țe" (C), „De" (D), „Ghe" (G) etc., pe care le mînuiau destul de greoi, formal și confuz, ca pe niște expresii lipsite de conținut. *Unicul criteriu de identificare muzicală rămăsese tot sistemul vechi, al digitației raportată la coarda instrumentului (în trecut neexistînd denumiri speciale pentru fiecare sunet muzical în parte).* De-abia generațiile de mai tîrziu au putut stăpîni din ce în ce mai bine sensul denumirii sunetelor muzicale, a „tonurilor", punîndu-l în corelație cu tehnica învățării instrumentale, care însă a continuat să rămînă aceeași.

e) Tot în acel timp și în același mod și-au făcut apariția și rudimente de însușire a tehnicii armonizării, fapt deosebit de important în evoluția acompaniamentului. Multă vreme însă lăutarii au continuat să utilizeze principiile tradiționale de însușire muzicală, mai operative față de posibilitățile lor de învățare.

★

II. *Concepția muzicală modală a executantului instrumentist* a constituit una dintre problemele destul de greu de urmărit, în măsura în care s-a căutat a se afla existența unor anume criterii ale unei concepții muzicale populare analizate prin prisma cunoștințelor muzicale ale executantului și nu ale cercetătorului. Aceasta pentru a se vedea în ce măsură avem de-a face cu anume practici empirice sau cu rezultate ale unor norme muzicale deliberate. De aceea, am folosit chestionarea unor lăutari cu o concepție muzicală „modernă", mult orășenizată, alături de chestionarea altor lăutari, personalități artistice deosebite dar mai puțin instruiți muzical prin contactul cu orașul.

În primul rînd s-a căutat a se observa în ce măsură noțiunea de „mod" există în concepția muzicală a executantului. Pentru aceasta s-a folosit ca punct de plecare următorul experiment: Instrumentistul a fost pus să cînte — pornind de la un sunet anume — treptat către octava sa, cele opt sunete după care să coboare de asemenea treptat către sunetul de pornire. După ce s-a consemnat modul respectiv, a fost rugat să repete aceeași succesiune treptată ascendentă — descendentă, pornind de la sunetul următor (ca înălțime) și așa mai departe. Rezultatul a fost repetarea de fiecare dată prin transpunere, cu destulă greutate, a unei aceleiași scări majore, executantul destăinuindu-mi că era pentru prima oară, în peste patruzeci de ani de carieră, cînd făcea această operație.

Pentru aceeași problemă am folosit și experimentul trecerii aceleiași fraze muzicale prin mai multe tonalități, pornind de la diferite sunete și am obținut același rezultat [6].

Paralel cu aceste experimente, am realizat o serie de chestionări, după care, corelînd rezultatele, s-au relevat următoarele: a) *inexistența denumirii sunetelor muzicale în concepția muzicală a generațiilor mai vechi*; b) *denumirea numai a corzilor instrumentului*; c) *criteriul de memorare a*

[6] În cazul de față un rezultat negativ, deoarece instrumentistul nu a raportat — după cum mă așteptam — intonarea de fiecare dată a melodiei la modul în care obișnuit executa melodiile ce începeau cu sunetele respective, ci el s-a străduit să transpună fidel melodia inițială.

https://biblioteca-digitala.ro

melodiilor după diferitele sunete de început ale melodiei — pe o anume coardă a instrumentului — la generaţiile mai vechi contînd ca denumire numele corzii muzicale, iar pentru generaţiile mai noi, denumirea sunetului central (în jurul căruia se construieşte întreaga melodică), sunet pe care de obicei îl putem identifica la începutul sau la sfîrşitul frazei muzicale [7].

Din aceste date s-a putut deduce că nu avem de-a face cu o încadrare conştientă şi nominală a diferitelor melodii în anume tonalităţi, ci cu anume legi empirice, — nenumite — însă bine închegate, preluate din tradiţia muzicii populare şi care legi formează cheia învăţării, memorării şi clasării melodiilor în repertoriul muzical al executantului.

Pe de altă parte, în cele două experimente, executanţii au realizat transpunerea cu destulă greutate, deoarece au trebuit să facă abstracţie tocmai de sistemul lor tradiţional în care fiecare frază muzicală îşi are felul propriu de început, cu digitaţia pe o anumită coardă a instrumentului şi bineînţeles că într-unul din modurile a căror denumire însă este cunoscută numai cercetătorului ! Concepţia modală apare astfel strict dependentă de desfăşurarea melodiei şi nu de noţiunea unei anume tonalităţi.

Sistematizarea întregului repertoriu muzical al executantului este în directă legătură cu felul concret de execuţie al fiecărei melodii în parte, pe coarda muzicală şi cu digitaţia respectivă. Astfel, o anumită melodie, sau chiar grupe de melodii se cîntă numai pe coarda *la*, altele pe coarda *re* ş.a.m.d.

Înaintea experimentului de trecere a unei fraze muzicale prin diferite „tonuri", unul dintre executanţi [8] a căutat să explice : „De la „*A*" să cînta asta. În „*Ţe*" (aşa cum îl rugasem să mi-o execute), se cîntă alta".

Şi absolut toţi cei chestionaţi au afirmat că niciodată nu cîntă un alt „ton" (adică pornind sau sfîrşind cu un alt sunet muzical) decît în cel preluat o dată cu melodia [9].

S-a mai putut constata şi prezenţa, în diferitele variante ale unei aceleiaşi melodii de dans, *a unei anume constanţe modale, chiar atunci cînd variantele provenite de la lăutari diferiţi şi din localităţi diferite, erau*

[7] În timp ce bătrînul lăutar Alexandru Sîrbea, de 74 ani, din Boteni (XII, 1962), ne indica identificarea unei melodii prin denumirea corzilor pe care urma să se execute melodia : „subţire-mijloc burdul", lăutarul acompaniator, cobzarul G. Moţoi de 68 ani, explica identificarea melodiei prin numirea sunetelor constante ale acompaniamentului muzical : „la" (pentru prima frază) şi „Ţe" (C) (pentru cea de a doua frază). V. fişa mg. 2456 ee, jocul „Rîndeaua".

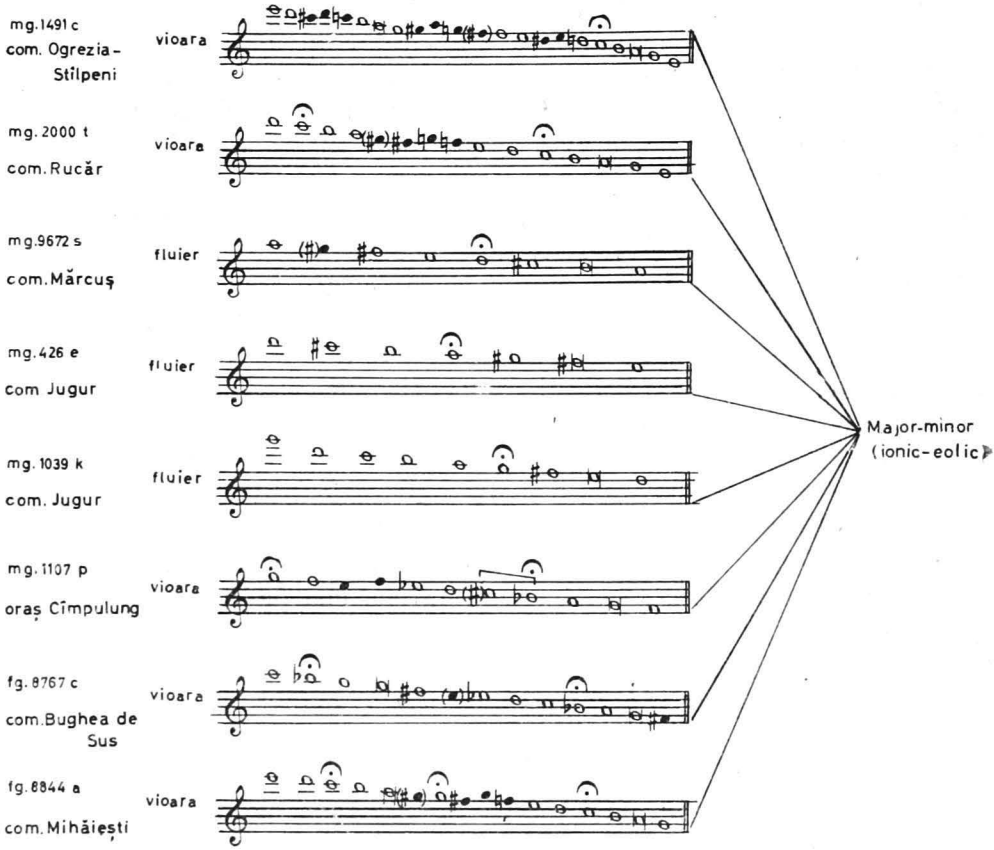
[8] Ion St. Iorgulescu, 53 ani, din Boteni (Muscel-Argeş).

[9] Rareori, cînd vioara sau instrumentul acompaniator este dezacordat, atunci violonistul cîntă în tonalitatea potrivită situaţiei de moment „o dau un alt ton în care sună mai bine". Alex. Cercel, 79 ani, Cîmpulung (Muscel-Argeş), XII, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

executate în tonalități diferite. De exemplu, tabelul următor (tabelul II) ne prezintă scările muzicale ale celor șapte variante ale jocului „Ciobănașul" în care găsim aceeași modulație de tip major-minor (prin transpunere, de structură ionic-eolică).

TABEL II



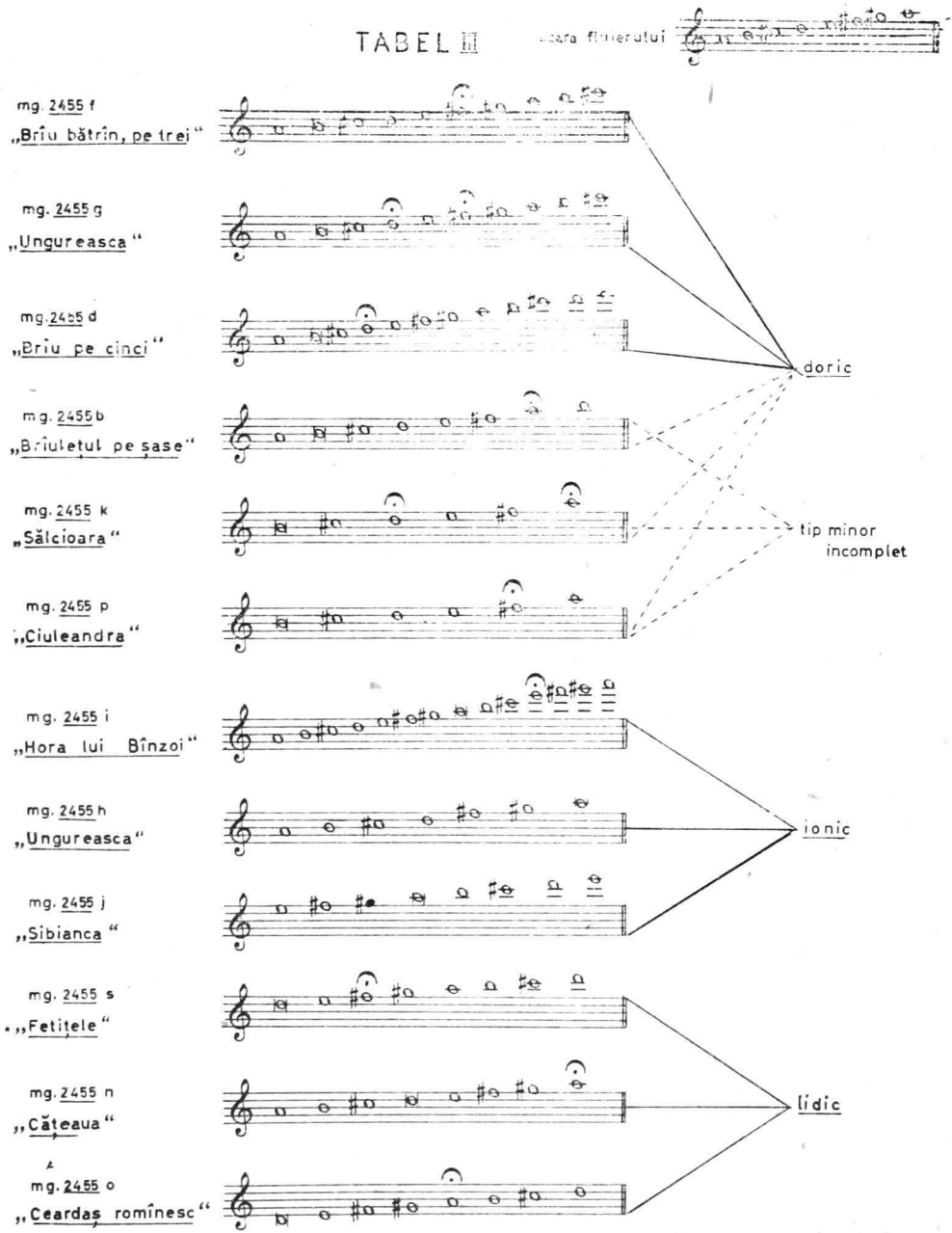
Putem observa că în acest caz nu avem de-a face cu o concepție statică, rigidă, ci cu o oarecare libertate de execuție în alegerea înălțimii și a corzii muzicale, *păstrîndu-se însă în general modul tradițional în care se desfășoară melodia respectivă, și care, după cum s-a constatat, poate fi executat în una din tonalitățile cunoscute de către unitatea lăutărească respectivă.*

Fenomenul preluării muzicii de dans în cadrul tonalităților specifice fiecărei fraze muzicale în parte ne apare și ca o continuitate a tradiției muzicale preluate de la instrumentele arhaice : fluierul și cimpoiul, care au deținut — fluierul mai deține și astăzi — fondul mai vechi al repertoriului muzical de dansuri populare.

În interpretarea fluierelor (și cimpoaielor) s-a putut constata influența hotărîtoare a construcției scării muzicale a instrumentului asupra posibili-

https://biblioteca-digitala.ro

tăţilor de execuţie modală. S-a observat o oarecare limitare a folosirii modurilor şi a posibilităţilor de transpoziţie. De exemplu (tabelul III), cele treisprezece melodii executate de către un bun fluieraş [10], al cărui fluier avea construcţia scării de tip major, se rezumau la cîteva moduri.



[10] Leau N. Ion, 51 ani, din Boteni (Muscel-Argeş), XII, 1962.

https://biblioteca-digitala.ro

La jocul „Fetițele" (mg. 2455 s), în care se cîntă și vocal, observăm că, în interpretarea instrumentală găsim cvarta mărită determinată de scara constitutivă a instrumentului, în timp ce la execuția vocală din cuprinsul aceleiași melodii și executată de către același interpret, găsim cvarta perfectă, specifică de altfel acestei melodii, așa cum reiese și din alte variante.

În ceea ce privește structura modală a muzicii de dans interpretată de către fluierașul Leau I., găsim extrase, așa cum putem observa pe tabel, treisprezece scări muzicale, din care : trei în modul doric (terța mică și sexta mare), trei în modul lidic (terța mare și cvarta mărită), trei în modul ionic și trei într-un mod defectiv de tip minor.

Întocmai ca la instrumentiștii suflători, găsim și la ceilalți instrumentiști, în special violoniști, care au preluat de la aceștia melodiile de dans, o preferință pentru anume tonalități, — cu toate că instrumentele lor prezintă mult mai largi posibilități de execuție tehnică. Această preferință, violoniștii o atribuie ușurinței de execuție, afirmîndu-ne : „La vioară sînt anume „tonuri" care se folosesc mai mult. Bunăoară *la*, *do*, *re*, *sol*, (*fa*) sînt cele mai ușoare. Altele sînt ceva mai grele"[11]. Și foarte indicate pentru execuția de virtuozitate a brîurilor bătrînești erau „tonurile *re* și *sol*".

Într-adevăr, cele mai frecvente tonalități întîlnite sînt acestea, însă astăzi, de foarte multe ori, sub cele mai variate aspecte posibile. Indicația „A" sau „la" poate însemna : minor natural, major, cromatic, avînd cromatismul pe diferite trepte, cuprinzînd uneori trepte fluctuante, intervale micșorate sau mărite. Ceea ce trebuie să reținem însă din afirmațiile executanților, fie și lăutari bătrîni sau tineri, cît și din indicarea „tonului", făcută în momentul culegerii [12] — atît în denumirea germană cît și în cea românească — este faptul că denumirea dată de către lăutar se referă la sunetul central al melodiei și nu la vreo noțiune conștientă de mod.

Mai ținem să specificăm că la analiza scărilor și a modurilor întîlnite în muzica de joc a trebuit să se țină seama de faptul că *fiecare frază muzicală* [13] *reprezintă în structura compozițională a formei o entitate cu caracter independent.* Însuși executantul face această delimitare, atribuind fiecărei „părți" (fraze) a melodiei un „ton" deosebit. De aceea, analiza muzicală a fost realizată pe fraze muzicale, fiecăreia dintre fraze extrăgîndu-i-se scara respectivă. Astfel s-au putut observa și procesele modulatorii.

★

III. Modulația (sau trecerea dintr-un ton în altul) de asemenea nu se petrece la întîmplare. Ea pare să reprezinte o lege estetică cristalizată de-a lungul timpului și cu anume preferințe. Putem observa preferințe pentru : a) modulații în modul relativ (de obicei : Do-la, Re-si, sol-mi ;

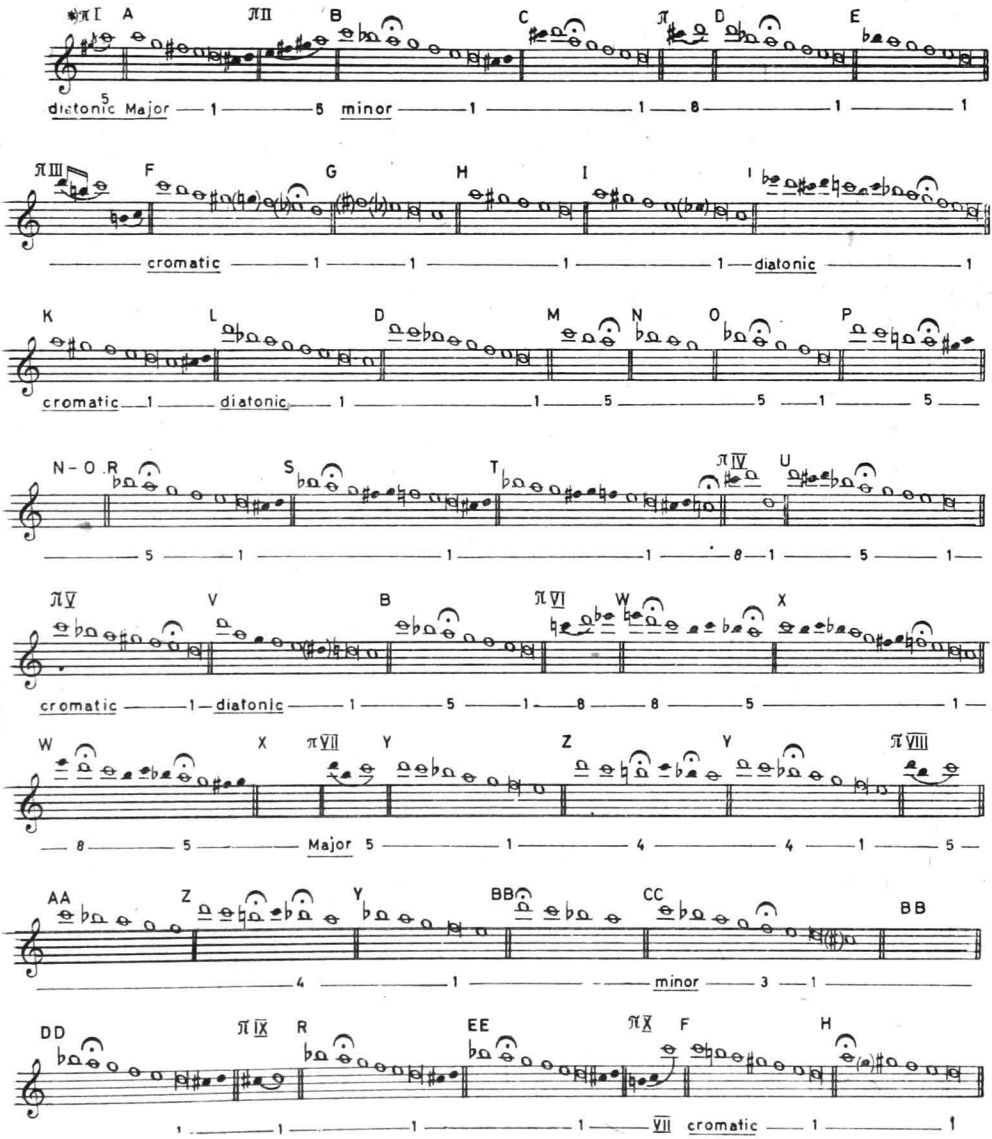
[11] Alex. Cercel, 79 ani, din Cîmpulung (Muscel-Argeș), XII, 1962.

[12] Procedeu foarte bun și necesar, mai ales în momentul transcrierii muzicale, pentru fixarea înălțimii raportată la corzile libere.

[13] Sub termenul de frază muzicală se înțelege o parte din joc, de obicei pe șase sau opt măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Fa-re şi invers); b) modulaţii în modul omonim (de obicei re-Re; Sol-sol şi invers); c) modulaţie la dominantă (de obicei Fa-Do; Sol-re; Do-Sol) şi faza cea mai evoluată — caracteristică pentru jocurile de formă liberă (de o anumită structură), din Muscel, — modulaţia cuprinsă într-o melodie de mai largă amploare aşa cum se poate observa din exemplul alăturat (tabelul IV) — ce reprezintă analiza modală a unei astfel de melodii, — avînd 43 de fraze muzicale, printre care 27 de fraze diferite.

TABEL IV

https://biblioteca-digitala.ro

Supunînd acest exemplu interpretării modale, găsim o seamă de aspecte cunoscute. Ca preambul, un interludiu pe cvinta scării premodale pentacordice de tip major (Re) ce se desfășoară pe fraza A. Se revine la interludiul precedent pentru a se trece de astă dată în fraza B, în modul de tip eolic (re), care persistă pînă la interludiul al treilea (CD) (π III), ce se petrece pe treapta a șaptea. Aci, micile broderii nu apar întîmplător, ci transformă secunda mică a vechiului mod eolic, în secunda mare, element caracteristic noului mod cromatic de tip dorian (re), obținut prin transpunerea la omonimă.

În tetracordul frazei G, secunda mărită apare între treptele doi și trei, iar în frazele H (pentacord) și I (sextacord) se revine la modul cromatic precedent, cu secunda mărită între treptele trei și patru. La fraza J regăsim diatonicul minor eolic (re) cu treptele șase și șapte fluctuante, apoi, din nou cromaticul de tip dorian (re), în fraza K, avînd elidată treapta a șasea, după care se revine la diatonicul minor de tip eolic (re) pînă la interludiul cinci (π V) (frazele : L D R S T U pe întregul mod ; fraza M pe tricordul 5—7 ; fraza N pe tricordul 4—6 ; fraza P pe pentacordul 4—8 și fraza O pe sextacordul 1—6 cu treapta a doua elidată).

Pe interludiul următor (π V) găsim realizate pe omonima cromatică (re) o veritabilă semifrază muzicală. Imediat, începînd de la fraza următoare (V) și pînă la interludiul șapte (π VII) se revine la omonima diatonică (re).

Interludiul șapte capătă aci o dublă semnificație : ca treapta a șaptea a modului frazei precedente și ca treapta a cincea a modului ionic din fraza viitoare (Y), de structură majoră (Fa). Urmează frazele Z și BB pe tetracordul 3—6 ; fraza AA pe pentacordul 1—5 iar apoi se modulează direct în relativa minoră (fraza CC).

De fapt, încă de la repetarea frazei BB, tetracordul 3—6 cu cadența pe treapta a șasea reprezintă o pregătire pentru modul declarat în fraza următoare. Se continuă apoi în eolic, pînă la interludiul zece (π X). Acesta nu este decît o variantă a interludiului doi și modulează către omonima cromatică în cîteva fraze variante (F și H), după care melodia se încheie, deși ar mai fi putut continua după procedeele cunoscute încă mult timp.

Procedeele de modulație sînt și ele diferite. Se poate trece direct sau „drept" în limbajul bătrînilor instrumentiști, care se pare că nu cunoșteau alt procedeu [14].

La melodiile de formă liberă amplă frazele în care fantezia creatoare a lăutarului participă din plin și în care întîlnim frecvent, după cum am văzut, procedeul modulațiilor, trecerea modulatorie de la un grup de fraze muzicale la altul are loc prin mici interludii obținute de ținerea unui sunet pe mai multe măsuri [15], simplu sau înflorit, sau de scurte pasaje, — fragmente de fraze muzicale, — avînd același rol. Aceste interludii se

[14] De altfel, în trecut muzica dansurilor populare nu avea o desfășurare melodică atît de bogată, cuprinzînd de obicei două fraze (părți) muzicale.

[15] De obicei 2-3-4-6 măsuri, pentru a nu contrazice coregrafia jocului respectiv.

https://biblioteca-digitala.ro

realizează, în cele mai multe cazuri, pe sunetul prim (fundamental) al frazei următoare, care îndeplineşte şi o funcţionalitate principală, prin înrudiri structurale cu fraza precedentă, prezentînd de obicei treptele III, VI, V ale modului precedent şi respectiv treptele I, III sau V ale noului mod.

Analiza amănunţită a modurilor şi a procedeelor de modulaţie existente astăzi în muzica dansurilor din Muscel ne descoperă că toate aceste fenomene, aparent simple, se prezintă în realitate într-o mare diversitate de aspecte, prin : treptele muzicale fluctuante, inflexiunile cromatice sau diatonice, funcţionalitatea treptelor principale, pasajele de trecere şi în special modulaţiile propriu-zise ne fac să întrezărim întregul proces de evoluţie şi creaţie, în plină frămîntare.

Dacă putem vorbi despre gîndirea muzicală empirică a executantului instrumentist, aceasta din punctul de vedere al teoriei culte, totuşi din urmărirea metodică a concepţiei lui muzicale s-au putut observa şi consemna, în parte, acele legi nescrise dar simţite din generaţie în generaţie, transmise prin undele tradiţiei, ca adevărate norme de creaţie artistică.

În ceea ce priveşte noţiunea de mod în concepţia executantului, mai ţinem să adăugăm că din rezultatele chestionărilor s-a realizat o anume conştiinţă vagă a unor diferenţe modale, cu caracterul lor expresiv diferit, neavînd vreun nume care să le desemneze, sesizate însă aşa cum am arătat mai înainte, pe cale empirică, şi concretizate numai prin diferite melodii sau grupuri de melodii.

În concluzie, mai putem adăuga ca un rezultat al cercetărilor efectuate pînă în prezent desprinderea, în afara metodelor prezentate în prima parte, şi a cîtorva principii metodologice de culegere şi studiere a muzicii de dans :

1) principiul analizării fenomenelor în evoluţia lor ;

2) principiul cercetării concepţiei muzicale a executantului (instrumentist) ;

3) principiul cercetării complexe a unui stadiu mai vechi al unui fenomen folcloric actual, prin lărgirea investigaţiilor asupra unor alte fenomene folclorice, adiacente sau numai tangenţiale, aparent deosebite, investigaţii determinante pentru rezolvarea problemei respective ;

4) principiul corelării rezultatelor cercetării mai multor fenomene folclorice în vederea obţinerii unui singur rezultat.

Lucrarea de faţă a căutat să prezinte principii metodologice şi metodele folosite în culegerea şi studierea muzicii jocurilor din Muscel, împreună cu cîteva dintre rezultatele aplicării lor. S-ar putea ca aceste încercări metodologice să-şi găsească utilitatea şi în alte domenii de cercetare folclorică, acolo unde necesitatea o va cere.

https://biblioteca-digitala.ro

METHODOLOGICAL PROBLEMS IN THE COLLECTION AND STUDY OF THE MUSIC OF POPULAR DANCES IN THE REGION OF MUSCEL (METHODICAL APPLICATION, SOME RESULTS AND METHODOLOGICAL PRINCIPLES)

The music of the dances in the region of Muscel appears today as a result of a folklore complex in which tradition has armoniously found its place in a stage of existence much developed in comparison with other regions of the country. The multitude of the problems followed in the research of musical material, such as the problem of the continuation of the tradition, the evolution of choreographic music and of the popular instruments, problems of technique and specific popular instrumental interpretation, the musical conception of the instrumentists, the different systems of rhythmical, modal and armonic arrangement, etc. necessitated systematic researches which consisted in direct observation and questionning.

This study presents several methodological procedures applied to the examination of only three of the main problems :

I. The phenomenon of the continuation of tradition and its evolution referred to the existence of the musical instruments and the technique of mastering them ;

II. Aspects regarding modal musical conception of the instrumentist ;

III. Various modulation techniques.

I. In the repertory of newer musical instruments we can remark some melodic reminiscences of an earlier stage (certain musical formulae, form elements, imitation of special sonorities), which were preserved — through the continuity of the musical repertory — from older instruments, such as the flute and the bagpipe. The assimilation of instrumental music was empiric, the pupil had to copy the pure practical indications of the teacher, many times singing together.

II. After carrying out some experimentations the following conclusions were drawn : a) the inexistence of the denomination of musical sounds in the musical conception of the older generations ; b) the denomination of only the strings of the instrument ; c) the criterion of musical memorization consists in memorizing various musical sounds from the beginning, on a certain string and using a certain fingering of the instrument. In this way the modal conception appears strictly dependent on the development of the melody and does not depend on the notion of a certain tonality.

III. The existence of a "modal constancy" in the group of variants of a melody (table II) was also observed. Although the instrumentists were from different places, all the variants presented the same modal structure, many times reproduced also by musical transposing.

For the archaic instruments — flute and bagpipe — the decisive influence of the musical scale construction on the possibilities of modal execution (table III) was noticed. All the instrumentists prefer certain

https://biblioteca-digitala.ro

modes partially because of easiness in handling the instrument, but also due to the using in a great measure of the modes characteristic to the respective region. The same phenomenon is found also at different techniques of modulation (table IV).

It is shown that the so-called empiric musical thought of the popular instrumentist follows unwritten laws, transmitted through the waves of tradition from generation to generation as veritable norms of artistic creation.

In conclusion, several methodological principles of gathering and studying which guided the folklore research are presented :

1) The principle of analyzing the phenomena in their evolution.

2) The principle of investigating the instrumentist's musical conception.

3) The principle of the complex research of an older stage of a folklore phenomenon by extending the investigations to other adjacent or only tangential folklore phenomena, apparently differing, but decisive for solving the respective problem.

4) The principle of correlating the results of studying several folklore phenomena in view of obtaining one result.

Both the investigation methods and the exposed principles may be also extended to the studying of other folklore phenomena.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

ELEMENTE EXPRESIVE ÎN TEXTELE DE JOC

ANDREI BUCȘAN

Institutul de etnografie și folclor, str. Nikos Beloiannis, nr. 25, București

8—II—1965

Printre genurile mai puțin studiate ale literaturii populare se numără și textele de joc. Fără a încerca să epuizăm problematica atît de vastă pe care ne-o oferă cercetarea acestora, să ne oprim asupra cîtorva aspecte, a căror abordare ne va înlesni o cunoaștere mai sistematică a acestui subiect.

Prin texte de joc se înțeleg în general strigăturile. Acestea au desigur o răspîndire mai generală și o circulație mai intensă ; în plus, ele constituie o categorie literară specifică folclorului românesc. Este însă necesar să căpătăm o vedere de ansamblu asupra conținutului întregului gen, pentru a-i intui mai bine funcția pe care o îndeplinește, în corelație cu dansul. Firește, textul trăiește și independent de joc [1], după cum acesta poate trăi și fără text. Acolo însă unde faptele coexistă, ele sînt strîns legate : funcțional, ele se îmbină formînd un fenomen folcloric unitar, iar ca expresivitate ele se întrepătrund, se influențează și se ilustrează reciproc [2].

Să schițăm în cîteva cuvinte diferitele forme în care se realizează această îmbinare, pentru a putea stabili ulterior și diversele moduri de corelație.

a) O primă formă este reprezentată de *texiete strigate* pe figurile și melodia jocului. Sînt clasicele *strigături*, de care am vorbit. Cunoscute în toată țara, ele sînt însă astăzi în dispariție în Banat și în cea mai mare parte a Olteniei și Munteniei, prezentînd în schimb o deosebită vitalitate și varietate de expresie în Ardealul de sud și Moldova de nord.

b) În Ardealul de nord-vest (Bihor, Oaș) întîlnim o formă asemănătoare cu precedenta, diferind numai prin modul de exprimare : strigăturile sînt semi-cîntate de jucători, ca un acompaniament al melodiei ceterașului, ceea ce creează desigur o altă ambianță expresivă.

[1] Aceleași versuri folosite la joc se pot auzi și ca strigături la nuntă la masa mare, la petreceri, la diverse rituale etc.

[2] De asemenea și cu melodia jocului.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 519—527, București, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

c) În unele părți ale Olteniei și Munteniei de nord, lăutarul execută *vocal*, în timpul jocului, diferite texte curente, de obicei cîntece propriu-zise, bineînțeles pe ritmul impus de pașii jucătorilor.

d) În partea centrală a Ardealului — pe valea Tîrnavelor, precum și, sporadic, la unele jocuri din alte zone ale țării, se întîlnesc textele cîntate de jucători pe toată durata jocului, cu sau fără acompaniament muzical [3].

e) Un singur exemplu a fost cules în Cîmpia Munteniei, în care jucătorul execută jocul ritual (de Anul Nou) *Moșul de Turcă* pe ritmul textului de plugușor recitat de ceilalți urători.

f) Tot un singur exemplu, dar mult mai răspîndit, ni-l oferă jocul distractiv ciobănesc *Cățeaua*, întîlnit în diferite forme în mai multe puncte ale lanțului carpatic (Toplița, Brețcu, Muscel, Mărginimea Sibiului); la acest joc, participanții se opresc brusc și conducătorul recită un text grotesc, (fiecare vers fiind repetat de ceilalți) după care se execută unele figuri comice.

Ultimele două forme par să reprezinte un stadiu mai vechi, după cum arată atît răspîndirea lor redusă cît și conținutul lor, cum se va vedea.

Din acest punct de vedere, textele de joc cunosc de asemenea o mare diversitate. După felul în care ele însoțesc, obligatoriu sau nu, diferite manifestări coregrafice, le putem împărți în două categorii principale:

1) *Textele comune*, pe care le-am numit astfel pentru a arăta că ele se pot folosi la orice joc, precum și la alte prilejuri, în contingență cu alte genuri folclorice [4]. După conținut, ele prezintă o gamă foarte variată, de la sentimentul erotic pînă la revoltă, într-o formulare uneori abia schițată în 2—3 versuri, alteori atingînd amploarea și aspectul închegat al cîntecului propriu-zis.

Studiul literar al acestor texte ne-ar duce prea departe, întrucît pentru moment ne interesează mai mult fenomenele de interferență. De aceea, vom menționa prezența aproape exclusivă a textelor *comune* în formele de îmbinare *b*, *c*, *d*, (vezi mai sus: textele semicîntate, cîntate de lăutar sau de jucători); ele sînt de asemenea în majoritate în cadrul formei *a* (strigături propriu-zise).

2) *Textele speciale* sînt legate numai de anumite jocuri, după cum o cere conținutul acestora. Astfel, întîlnim texte rituale, ceremoniale sau distractive la diverse jocuri cu această funcție. Puținele exemple pe care le-am depistat pentru formele *e* și *f* cunosc numai asemenea texte; întîlnim ici și colo excepții la formele *b*, *c*, *d*. O categorie importantă de texte speciale apare însă frecvent, în cadrul formei *a*, legată de anumite jocuri de virtuozitate; sînt ceea ce se desemnează de obicei prin denumirea de *strigături de comandă*. Termenul este incomplet, deoarece în această categorie se includ, în afară de comenzile propriu-zise, și alte elemente, de ex.: numărători (asemănătoare cu cele de la jocurile de copii), referiri la numele jocului, îndemnuri la joc, descrierea manierei de a juca, versuri de completare la comenzi etc. Este, fără îndoială, categoria cea mai strîns legată de joc.

[3] Unele din acestea sînt rituale (colinde etc.)
[4] Vezi mai sus, nota 1.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt aspect care ne interesează la aceste texte este *succesiunea* lor în cadrul desfăşurării aceluiaşi joc. În cele mai multe cazuri, aceasta este, firește, liberă ; jucătorii le rostesc sau le cîntă fără vreo ordine anumită, ci după dispoziţia lor momentană. Există însă, rar, şi cazul unei arhitectonici foarte precise : textul începe cu o introducere în care se fac referiri la numele jocului, sau se cheamă lumea la joc ; se continuă cu comenzi, completări, numărători etc., între care se pot intercala texte comune (deci indiferente faţă de mersul jocului) ; ultima comandă poate constitui încheierea jocului, mai ales cînd se dictează încetarea lui. Iată deci că avem aici de-a face cu o formă închegată din punct de vedere al construcţiei literare, care iese cu atît mai mult în evidenţă cu cît numărul de versuri este mai mare (uneori 60—80 şi mai multe, ceea ce aminteşte de întinderea baladelor şi a colindelor).

Cu privire la metrica textelor de joc se pot extrage cîteva observaţii principale care se pot rezuma astfel :

a) Versurile cuprind în general 7 sau 8 silabe. Excepţie fac unele texte de colindă dansată, care numără 5 sau 6 silabe.

b) Silabele sînt egale, în afară de finala versurilor catalectice, care apare dublată ; excepţie formează şi versurile care însoţesc dansurile cu măsuri ternare sau asimetrice (3/4, 7/16 etc.), de ex :

— — ⏑́ ⏑ — — ⏑́ ⏑
Foa-ie ver-de bob de lin-te

precum şi unele versuri de la dansul comic *Căţeaua*.

c) Fiecare vers se axează în general pe întinderea a două măsuri muzicale sau coregrafice ale jocului respectiv. Cu toate acestea, întîlnim uneori depăşirea acestui chenar metric prin lungirea expresivă a ultimei silabe :

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ —
I-ascultaţi cu toţi la mine e e e

sau prin adăugarea unui refren.

d) După cum am văzut, silabele nu se disting (ca în tot sistemul nostru lingvistic de altfel) prin cantitate. Diferenţierea se face prin *accent*, care are de asemenea un rol expresiv, el putînd sublinia anumite momente ale jocului. De obicei el este trohaic : ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ — ; adeseori însă întîlnim un accent iambic : ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ —, ceea ce pare să corespundă desfăşurării unor figuri de virtuozitate, cu paşii în contratimp, în care caz se poate presupune propagarea efortului muscular asupra emisiunii vocale. Există şi forme intermediare : ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ etc.

e) În sfîrşit, se poate observa că versurile se succed la intervale inegale, uneori fără pauze, alteori cu pauze de 1, 2 sau mai multe măsuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Această libertate a succesiunii creează de multe ori un decalaj față de fazele jocului și frazele muzicale. Suprapunerea celor 3 elemente devine astfel poliritmică [5], ceea ce realizează desigur o expresivitate aparte.

Un ultim aspect al textelor de joc pe care trebuie să-l amintim este acela al *formei de execuție*. Aceasta poate fi : *monologată*, cînd strigă (sau cîntă) un singur ins ; *dialogată*, cînd versul al doilea este totdeauna formulat de unul sau mai mulți jucători ; *antifonică*, cînd mai mulți jucători reiau versul rostit de primul (e o formă mai rară și, pare-se, mai veche) ; *omofonică*, cînd mai mulți jucători rostesc simultan toate versurile.

La același capitol menționăm și intonația diversă pe care o pot avea versurile și cuvintele și care denotă o participare afectivă mai mult sau mai puțin puternică din partea jucătorului. Deși aceste elemente par oarecum laterale problematicii noastre, ele își au totuși importanța lor, ca factor determinant al atmosferei faptului folcloric.

Am văzut pe rînd diversele aspecte ale textelor de joc, luate în corelație cu jocul însuși. Examinînd forma de manifestare, conținutul, succesiunea metrico-ritmică și modul de execuție al acestora am constatat de fiecare dată existența mai multor categorii de expresie, amintind uneori — sumar — și de posibilitățile lor expresive. Ne rămîne să ne convingem dacă din toate aceste aspecte se degajă, fie ca o rezultantă a lor, fie ca o trăsătură independentă, un caracter expresiv unitar al textului de joc, luat ca factor ilustrativ al momentului respectiv și al caracterului jocului. Să pornim deci de la acesta din urmă pentru a reconstitui anumite corespondențe în textul adiacent.

1) Cele mai numeroase jocuri din țara noastră se joacă de către băieți și fete împreună, fie în perechi, fie în grupuri mari mixte, funcția lor fiind aceea de a apropia pe tineri, ajutîndu-i să se cunoască mai bine în vederea căsătoriei. S-ar putea spune că ele au un caracter *liric*.

La aceste jocuri, textele sînt în special strigate, dar și semicîntate sau cîntate (după regiune). Conținutul lor este predominant *comun*, extrem de variat în exprimarea sentimentelor, și de cele mai multe ori într-o formă poetică închegată, constituind piese de o ridicată valoare literară. Succesiunea lor este liberă, rezumîndu-se pe inspirația individuală care improvizează sau adoptă texte vechi adecvate momentului. Accentul în general trohaic sau intermediar. Predomină forma de execuție monologată, ceea ce pare normal în cazul succesiunii libere, dar nu sînt excluse celelalte forme ; intonația glumeață, sarcastică, duioasă etc., ilustrează și subliniază adesea conținutul textului.

2) Alte jocuri sînt de o execuție mai dificilă și de aceea le joacă mai mult bărbații, ca exhibiție ; ele au un caracter de virtuozitate.

Nu toate aceste jocuri posedă texte proprii ; totuși, cînd există, ele fac parte din categoria strigăturilor. Conținutul lor este în mare măsură *special* jocului respectiv, cuprinzînd comenzi, numărători etc. Fiind strîns legate de desfășurarea jocului în diversele lui faze, textele sînt într-o succesiune care poate alterna de la o relativă mobilitate la o ordine precisă. Se întîlnește frecvent ritmul iambic. Predomină execuția dialogată sau

[5] Este un fenomen foarte puternic reprezentat în folclorul românesc. El se datoează însă în primul rînd varietății ritmice a pașilor și melodiei.

https://biblioteca-digitala.ro

antifonică, intonația alternînd de la modul încordat la modul relaxat, tot după desfășurarea jocului.

3) În număr mult mai mic se întîlnesc anumite jocuri cu caracter *distractiv-comic*, jucate numai la petreceri; acestea dau loc la manifestări variate, mergînd pînă la reprezentări foarte crude.

Textele, în general strigate [6], au un conținut *special*, întotdeauna legat de tema jocului și exprimat ca și acesta într-o formă veselă, grotescă sau brutală. Succesiunea lor este mobilă. Ritmic, nu avem particularități de remarcat. Execuția este mai mult monologată (dar am întîlnit și antifonia), cu o intonație indicînd mai mult seriozitatea comică.

4) Este mai greu astăzi să ne dăm seama de ceea ce este specific textului jocurilor cu caracter *ritual-ceremonial*, deoarece acestea, puține la număr, se prezintă mai mult ca relicve, cu trăsăturile vechi în bună parte pierdute sau atenuate. Astfel, la unele jocuri de acest fel, textul a dispărut aproape complet, sau s-a redus la unele formule greu de înțeles. El există totuși în destule exemple, dar în forme de exprimare foarte variate, astfel că nu se poate vorbi de o trăsătură generală. Conținutul este însă totdeauna adecvat jocului respectiv. Succesiunea versurilor poate fi mobilă sau fixă (în cazul unei colinde sau a altui text ocazional), dar în orice caz se prezintă destul de stabilă. Din punct de vedere metrico-ritmic întîlnim o concordanță absolută cu pașii jocului, dar de data aceasta se pare că textul ar fi determinant. Execuția este mai mult omofonică sau antifonică; intonația neutră.

Pentru a ilustra mai bine cele de mai sus, dăm în continuare cîteva exemple de texte folosite la diversele categorii de jocuri amintite. Am căutat, firește, exemplele cele mai convingătoare, este însă limpede că de multe ori piesele folclorice prezintă încrucișări sau pierderi de elemente. Astfel, texte lirice pot circula și la jocurile rituale sau invers; de asemenea, ele pot să dispară în întregime, așa cum se întîmplă în multe părți ale țării etc. Cercetarea noastră a urmărit însă în special cazuri cu elementele vechi, bine conservate.

1. *Texte cîntate la jocuri de fete* (Căpîlna, raionul Tîrnăveni).

Se formează un cerc mare de fete care se țin de mînă și execută unul după altul jocurile: *Purtata*, *Drîmbolicul* și *Bătuta*. Textul este cîntat omofonic de fete. Succesiune liberă, accent trohaic.

Din versuri, ca și din mișcările domoale în tempo rar ale jucătoarelor, se degajează o atmosferă plină de lirism.

Texte cîntate la jocurile de fete (Căpîlna)

Suire-aș cărarea-n gruiu
Dar n-am pentru cin-să suiu,
C-am un bădiț tinerelu
N-aș sui eu pentru elu;
Tinerel ca lujeru,
Și mi-i drag ca sufletu;
Și ca lujeru din vie
Drag la toate ca și mie.

Nu gîndi badeo c-am plînsu
Cînd am auzit ce-ai zîsu,
Că mi-ai zis că nu-s frumoasă
Să mă bag în vița voastră.
Vița voastră-i viță mare
Niciodată struguri n-are,
Dar a noastră-i mai de rîndu
Cu struguri pănă-n pămîntu.

[6] Dar și cîntate sau recitate în anumite cazuri.

https://biblioteca-digitala.ro

Copiliță cu năframă
Nu-i da gura la cătană
Căci cătana-i poamă dulce
Te sărută și se duce,
Căci cătana-i poamă acră
Te sărută ș-apoi pleacă.

Iubește-mă măi bădiță
Pe mine pe-o copiliță,
Iubește-mă badeo dragă
Pe mine pe-o foaie fragă

De m-ar fi făcut maica,
De m-ar fi făcut frumoasă
N-ar fi fete mînioase,
Dar m-o făcut ocheșea
Multe nu mă pot vedea,
Ocheșea și negricioasă
Multe fete-s mînioase,
Nu-s frumoasă nici n-am fost
Mulți ficiori din minte-am scos.

Poți fi badeo ca bradu
Dacă nu ți-i bun capu,
Poți fi de la brad în sus
Dacă n-ai minte de-ajuns.

Badeo spiculeț de grîu,
Mult am vrut să nu te știu,
Dar de cînd te știu pe tine
Nu-mi trebue altu-n lume,
Numai tu bădiță tu
Altu-n lume nu și nu.

2. *Strigături la jocul bărbătesc de virtuozitate: Danțul* (Rășinari, raion Sibiu).

Semicerc bărbătesc de umeri, cu multe figuri comandate de conducătorul din dreapta, căruia i se răspunde antifonic sau în dialog. Succesiune fixă a comenzilor, între care însă se pot intercala și texte lirice comune. Accent mai mult iambic. Între versuri există o pauză de o măsură. Jocul începe lin, apoi își accentuează ritmul și se încheie viguros. Textul urmărește precis desfășurarea jocului: introducerea constituie un îndemn pentru strîngerea jucătorilor; se trece apoi la comenzi, între care se pot intercala diferite versuri de completare, al căror rol expresiv e foarte puternic; în final se accentuează intensitatea; jocul se oprește brusc, milităreste, la ultimul vers [7].

Hai la Danțu măi băieți
Care vreți care puteți
Care nu, nu vă prindeți
Că de mine rămîneți.
Nu vă uitați Danțului
Ca mița cîrnațului
Ci vă uitați jocului,
Ca mița cotocului.

Jucați care cum puteți
Rușine să nu aveți,
Că rușinea nu-i a mea
Ci-i a lelii de colea.

Sînt băieți din multe sate
Și joacă care cum poate,
Sînt băieți de pe cîmpie
Și joacă care cum știe.
Sus pe brîu și pe curea
Și pe cingătoarea mea.
Ascultați băieți la mine
Să vă spui cu Danțu bine
Să nu pățim vreo rușine.

Foaie verde dedețică,
Sus pe loc cu mărunțică,
Sus, sus, sus, că verze nu-s,

[7] Aceste strigături, cu mici diferențe, au apărut și în: V. Păcală, *Monografia comunei Rășinari* (1915). Ele au fost culese din nou de autorul acestor rînduri în 1963, deci după aproape 50 de ani, ceea ce demonstrează permanența legăturii dintre text și jocul respectiv, care dăinuie și el.

https://biblioteca-digitala.ro

Că le-o pus bătrîna sus,
Şi le-o pus după cuptor
Şi-o pus miţa păzitor,
Miţu mîncă verzele
Baba-şi linge deştele.

Foaie verde ca aluna,
La călcîi cu cîte una,
Cîte una la nebuna
Că-mi face din drum cu mîna
Să mă duc să-i scarmăn lîna,
Dracu n-are ce lucra
Lîna i-o va scărmăna.

Foaie verde de pe rouă
La călcîi cu cîte două
Două, două cu-amîndouă
Că se-nnoură şi plouă.

Foaie verde de gutîi
La călcîi cu cîte trei.

Numa, numa din picioare
Ca moara din răşchitoare
Numa, numa din călcîie
Ca moara din căpătîie,
Numai din călcîie fac
Şi iubesc pe cin mi-e drag
Iubesc fete şi neveste
O sută şi cincisprezece
Şi-o fată de protopop
Care ţine Danţu-n loc.

Şi iar verde foi de nucă
Să-i dăm drumu să se ducă.
Şi iar verde salbă mare
Să-i dăm drumu şi mai tare.

Şi iar verde ca aluna
La pămînt cu cîte una,
Încă una tot aşa
Să nu ne rîdă lumea.

Şi iar verde fîn cu rouă
La pămînt cu cîte două.
Şi iar verde de gutîi
La pămînt cu cîte trei.

De la trei şi păn-la patru
C-o mîncat lupu mînzatu
Las-să-l mînce mînce-l dracu
Că fată Rujana altu.

Cîte cinci că n-am opinci
Că le-am rupt jucînd aici.
De la cinci şi pîn-la şase
Nevăstuţa spală vase.

Cîte şapte la papuc,
Mi-o vent vremea să mă duc
Să pui mîinile la plug

Cîte opt că n-am cojoc
Şi porumbu nu s-a copt,
De va fi vreo toamnă bună
S-o coace noaptea pe lună,
De va fi vreo toamnă grea
Se va coace cînd va vrea.

De la opt şi pîn-la nouă
Găinuşa stă pe ouă,
Nu ştiu ouă ori clocește
Orice dracu mai păzește.

De la nouă pîn-la zece,
Căpăţîna de berbece
Bună cu coleşe rece.

Şi iar verde troscăţel
Aci-n loc şi mărunţel.

Tot pe loc, pe loc, pe loc
Să v-arate neica joc,
Tot pe loc şi pe hodină
Ca dracu pe rogojină
Şi cocoşu pe găină.

Şi uşor, şi uşor
Ca să nu ne vătămăm
Că ştii iarna ce-i păţi
Din cenuşă nu-i ieşi
Tot acolo-i zgîmăi.

Uşurel şi uşureaua,
Să-i punem brîul şi şeaua;
Uşurel şi uşurica,
Să-i punem frîul şi chinga.

https://biblioteca-digitala.ro

Foaie verde busuioc,
Hai s-o punem la mijloc,
La mijloc pară de foc,
Printre ele viorele
Să mă dau cu mîndra-n ele.

Și iar verde troscățel
Sus cu Danțu mărunțel.

Și iar verde solz de pește
Hai s-o jucăm femeiește,
Femeiește cînd și cînd
Să se ducă rumegînd,
Rumegînd la tată-său
Să-i dea strai și lepedeu,
Lepedeu-i nețesut
Straiu-n piuă nebătut.

Și iar verde iarbă mare
Să-i dăm drumul și mai tare.

Și iar verde cucuruz
Și să punem Danțu sus,
Sus cu el și să-i dăm drumu
Că s-o-nfierbîntat nebunu,
Și nebunu cînd pornește
Joacă de se prăpădește.

Și iar verde foi din dos
Două sus, două pe jos.

Și iar verde de gutii
Sus, sus, sus cu cîte trei.

Și iar verde foi de nuc
Hai s-o lăsăm în „ștelung"[8].

3. *Texte recitate la jocul comic-grotesc Cățeaua* (Dumbrava, raionul Toplița).

Semicerc de bărbați care merg unul după altul ținîndu-se de cămăși. Din cînd în cînd conducătorul strigă : „Stai căța", toți se opresc și recită, antifonic un text comic ; la comanda „Hai căța" jocul pornește iar. Strigăturile ilustrează desfășurarea jocului.

Stai căța !
O fost o căța
Și s-o dus la moara stricată,
Și-o mîncat făina din covată
Hai căța !

Stai căța !
Dac-o mîncat făina din covată,
O venit moraru
Și-a bătut cățaua
Hai căța !

Stai căța !
Dac-o bătut cățaua,
Cățaua o fugit,
Și s-o întîlnit c-un cîine bălțat
Și s-au înnodat
Uite-așa !

(se așază doi cîte doi spate în spate și se prind cu mîinile printre picioare).

Hai căța !
Stai căța !
La nouă zile
S-a deznodat cățaua
Hai căța !
Stai căța !
După nouă săptămîni
O fătat cățaua
Niște căței
Așa ca voi !
Cînd o crescut căței mari
O umplut lumea
Hai căța !

(Toți se împrăștie și conducătorul caută să-i lovească pe ceilalți cu o curea).

[8] Comanda militară germană „Stellung" [repaos].

https://biblioteca-digitala.ro

4. *Texte cîntate de lăutar la jocul ceremonial de nuntă*: *Nuneasca* (Bughea de Sus, raion Muscel)

Hora mare de mînă, jucată de toţi nuntaşii în anumite momente ale nunţii. Succesiunea textelor este indiferentă, dar în general este cea de jos. Conţinutul lor este vădit legat de solemnitatea momentului.

Nuneasca

Binc-mi pare, nunc mare,
Că ai tineri ca o floare,
Să-ţi trăiască, nunc mare,
Finişorii dumitale.
Binc şede doi cu doi
Şi noi mîndro, d-amîndoi
Inelu bătut de-argint,
Amîndoi v-aţi potrivit
Şi la ochi şi la sprîncene
Şi la buze subţirele,
Şi la sfat, şi la purtat,
Şi la dulce sărutat,
Ce mai soare luminos,
Ce mai ginere frumos,
Ce mai lună luminoasă,
Ce mai mireasă frumoasă...

În expunerea de faţă am căutat să prezentăm pe scurt principalele categorii de elemente expresive ale textelor de joc, precum şi cele mai caracteristice forme de îmbinare ale acestora cu jocul însuşi, în realizarea expresivităţii artistice. Mulţimea şi diversitatea problemelor existente a făcut ca ele să fie abia schiţate în cadrul puţinelor rînduri de mai sus. Cercetarea lor însă ar merita să fie reluată punct cu punct de specialişti, deoarece ele se situează printre cele mai interesante aspecte ale creaţiei populare poetice. Sperăm că modesta noastră încercare va constitui un imbold în această privinţă.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRUL LEMNULUI ÎN AŞEZAREA FEUDALĂ TIMPURIE DE LA CAPIDAVA

RADU FLORESCU

Deşi lemnul a jucat, probabil, un rol destul de important în viaţa aşezărilor antice şi medievale de pe teritoriul ţării noastre, condiţiile în care el s-a păstrat — sau mai bine zis datorită cărora nu s-a păstrat aproape de loc — nu au permis discutarea problemei prelucrării lui. Totuşi unele descoperiri — destul de rare — justifică afirmaţia iniţială [1]. Într-adevăr, ştim că încă din neolitic lemnul a fost folosit în construcţii şi anume pentru scheletele locuinţelor de suprafaţă. Nu există încă nici o lucrare în care să se analizeze tehnica utilizării lemnului în construcţii, după cum lipsesc aproape total datele asupra utilizării lui în alte domenii — în sistemele de transmitere a forţei ; cozi, mijloace de tracţiune etc., sau ca unealtă (plug) şi armă (par sau suliţă primitivă) — în comuna primitivă.

Se ştie că în perioada dezvoltării statului dac lemnul era foarte mult utilizat în construcţii. De asemenea, dogăria era foarte cunoscută şi dezvoltată, aşa cum atestă descoperirile din cadrul sistemului de aprovizionare cu apă de la Grădiştea Muncelului [2].

Mult mai slab cunoscută este epoca romană, din care nu se păstrează aproape nici un obiect de lemn [3]. Epoca migraţiilor este la fel de săracă în descoperiri de acest fel.

Pentru feudalismul timpuriu, problema utilizării lemnului devenea cu atît mai importantă cu cît aceasta este epoca formării poporului român, prin incorporarea elementului slav în fondul anterior autohton daco-ronman.

---

[1] I. Barnea, *Garvăn Dinogetia*, Bucureşti, 1961, p. 44, care vorbeşte şi de clădiri de lemn E. Comşa, *Despre tipurile de locuinţe din cuprinsul aşezării din sec. IX-XII de la Garvăn*, SCIV, X, 1959 ; 1, pp. 101—116.

C. Daicoviciu, *Aşezările dacice din Munţii Orăştiei*, Partea I-a, Studiul topografic al aşezărilor, p. 24 şi 32 ; I. Diaconu, *Săpăturile de la Păcuiul lui Soare*, MCA, VI, p. 664.

[2] C. Daicoviciu, *op. cit.*, loc. cit.

[3] Recentele cercetări au dus la descoperirea, în vecinătatea templului A, a unor obiecte de lemn (cf. D.M.Pippidi, G. Bordenache şi V.Eftimie, în *Şantierul Histria*, MCA, VI, p. 269).

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 529—536, Bucureşti, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

Slavii cunoscuseră în regiunile lor de baştină o dezvoltată prelucrare a lemnului, atît de dezvoltată încît cultura slavă însăşi este în mare parte o cultură a lemnului [4].

Descoperirile din această perioadă sînt însă destul de rare. La Dinogetia, descoperirea unei linguri ca şi studiul tehnicii de folosire a lemnului în construcţia bordeielor au contribuit la elucidarea parţială a problemei lucrului lemnului în acest timp [5]. De asemenea, recentele cercetări de la Păcuiul lui Soare au scos la iveală interesante unelte de lemnar [6].

În campania din vara anului 1959, cîteva descoperiri la Capidava au permis dezvoltarea acestei probleme ca şi schiţarea cîtorva concluzii pe care ne propunem să le prezentăm mai jos.

Ţinem să subliniem de la început că studiul acestor descoperiri a întîmpinat dificultăţi serioase, provenite din lipsa studiilor de paleobotanică privind epoca şi regiunea din care provin, precum şi din lipsa posibilităţii de a face analogie şi determinări paleobotanice pe însăşi obiectele descoperite.

Este necesar să menţionăm că discutarea situaţiei stratigrafice şi cronologice a obiectelor descoperite va fi făcută cu alt prilej, într-un studiu consacrat numai stratigrafiei şi cronologiei aşezării tîrzii de la Capidava.

Primul obiect de lemn descoperit la Capidava în 1959 este un căuş (fig. 1). Lucrat din lemn moale, a avut secţiune orizontală, la origine

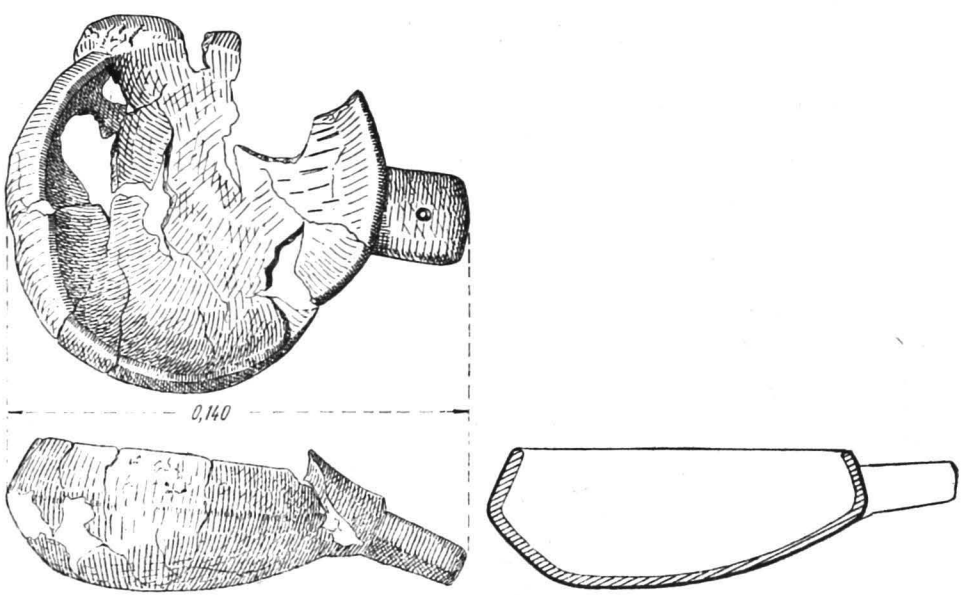


Fig. 1. — Căuş de lemn descoperit la Capidava.

[4] E. E. Blomkvist, *Крестьянские постройки русских, украинцев и белорусов* [Construcţiile ţărăneşti ale ruşilor, ucrainenilor şi bieloruşilor], în *Восточнославянский этнографический сборник* [Culegere de etnografie a slavilor de răsărit], Moscova, 1956, p. 5; cf. Iosef Kostrzewski, *Les origines de la civilisation polonaise*, Paris, 1949.

[5] I. Barnea, *op. cit.*, şi E. Comşa, *op. cit.*

[6] P. Diaconu, *op. cit.*, şi *Tratatul de istoria României*, Bucureşti, 1961, vol. II.

https://biblioteca-digitala.ro

aproximativ circulară, pereţii scunzi, uşor înclinaţi spre interior, cu buza cu muchiile rotunjite. Secţiunea transversală este uşor asimetrică şi anume, căuşul este mai adînc spre partea opusă torţii. Aceasta este dispusă orizontal, aproape pătrată, cu secţiunea transversală în pentagon turtit. Are o gaură în centru, probabil destinată să lase să treacă un fir de sfoară, cu ajutorul căruia să fie atîrnat. Lemnul este complet carbonizat; datorită

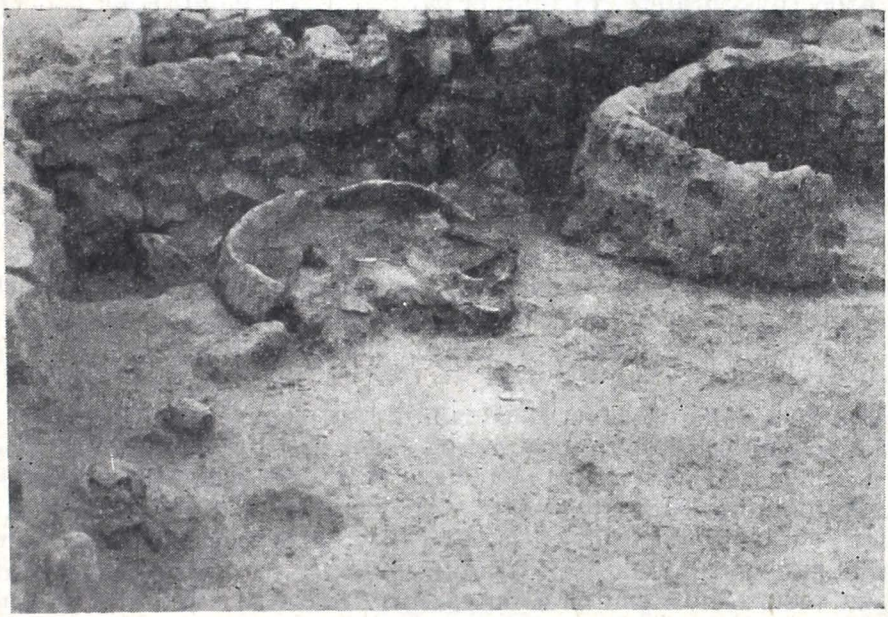


Fig. 2. — Bordeiul 91 din sectorul I, detaliu cu vasele în care s-a găsit căuşul.

se pare unei arderi lente, din timpul incendiului care a distrus aşezarea, vasul s-a deformat. El a fost descoperit în bordeiul cu nr. 91, databil în prima treime a secolului al XI-lea. În acest bordei, pe lîngă pereţi, între cuptorul şi vatra portativă descoperite aci, şi între aceasta şi limita de SE a bordeiului s-au descoperit mai multe vase întregi sau întregibile, uneori grupate (fig. 2). Un astfel de grup, format dintr-un vas în formă de borcan, spart în mai multe fragmente dar întregibil, dedesubtul căruia se afla o strachină întreagă, s-a descoperit în colţul de sud al bordeiului.

La demontarea lui, din umplutura dintre fragmentele borcanului au putut fi separate mai multe fragmente de lemn, evident, fasonat. Adunate, curăţate şi parafinate imediat, ele au putut fi asamblate, reconstituind astfel, aproape integral, căuşul descris mai sus. Lipirea lor s-a făcut în cursul parafinării, prin juxtapunerea şi apăsarea bucăţilor ce se întregeau reciproc, cîtă vreme parafina era încă în starea lichidă. Fiind ţinute astfel pînă la răcirea parafinei, ele erau înglobate în masa formată din parafină. În cursul răcirii, cîtă vreme parafina era încă plastică, puteau fi constatate defectele de ajustare. După lipirea tuturor fragmentelor, părţile lipsă au fost completate numai atît cît permitea forma deformată a vasului, urmă-

https://biblioteca-digitala.ro

rindu-se, în primul rînd, consolidarea lui. În sfîrşit, după răcirea lui completă, prisosurile de parafină au fost îndepărtate cu vîrful briceagului, sub lupă, iar suprafaţa pereţilor a fost omogenizată prin netezirea cu o pană înmuiată în apă fierbinte.

Vasul astfel reconstituit are următoarele dimensiuni : diametrul gurii 10 cm, adîncimea maximă 4,3 cm, iar dimensiunile torţii $2,8 \times 2,8 \times 1,5$ cm. După aspectul suprafeţei vasului, el pare să fi fost scobit şi netezit cu cuţitul curbat spre vîrf. De altfel şi forma cozii pare a fi generată tot de o asemenea tehnică, aşa cum lucrează rudarii.

Asemenea forme — căuşe — se întîlnesc şi astăzi pe toată întinderea zonei de pădure şi de silvo-stepă central europene. Ele sînt frecvente mai ales în regiunile cu păstorit dezvoltat. În schimb, nu se cunosc decît două descoperiri arheologice, ambele din Uniunea Sovietică, de la Novgorod, deci din zona împădurită. Prima este un căuş descoperit în cursul săpăturilor de la locuinţe şi se deosebeşte de cel de la Capidava atît prin forma cupei ovală alungită cît şi prin coada lungă şi supraînălţată[7]. El se înrudeşte astfel cu altă serie de forme, din care fac parte şi lingurile şi polonicele cu coadă lungă de lemn bine cunoscute, ca şi caucurile întîlnite — la noi — în platforma olteană.

Cea de-a doua descoperire constă în şapte căuşe plate, cu cupa circulară şi cu coadă mică orizontală, adică exact de tipul celui de la Capidava. Ele au fost descoperite într-un sanctuar păgîn de la începutul sec. al XI-lea [8]. Numai două dintre aceste vase reprezintă o asemănare aproape completă cu exemplul în discuţie. Celelalte variază din punctul de vedere al formei şi decorului codiţei. Trebuie spus însă că reproducerile şi descrierile sînt insuficiente pentru a putea surprinde toate detaliile de formă şi tehnică.

Apariţia căuşului descris mai sus la Capidava nu este de loc de neaşteptat. Situată în imediata apropiere a zonei de silvo-stepă dobrogene şi peste Dunăre de balta împădurită a Ialomiţei, Capidava era o aşezare în care păstoritul constituia o îndeletnicire foarte importantă [9]. Deci, atît situaţia ei geografică cît şi ocupaţiile păstoreşti ale locuitorilor constituiau condiţii suficiente pentru apariţia vaselor de lemn. Dacă ţinem seama şi de nivelul tehnic relativ scăzut al olăriei, din inventarul de forme din care lipseau tocmai cele care ar fi trebuit să servească la băut — căni, ceşti- apariţia unei vesele de lemn cu această destinaţie pare direct necesară.

În ceea ce priveşte însă originea tipului însuşi de căuş lucrurile sînt mai puţin clare. De fapt, vasul în discuţie este primul şi singurul exemplar de acest fel descoperit la noi în ţară. Asemănarea lui cu cele de la Novgorod îndeamnă să i se caute originea în lumea slavă de nord. Totuşi, o serie de observaţii împiedică o atare atribuire categorică acestei lumi. Vasele de acest fel, de lemn, descoperite în această zonă, au de obicei alte caractere

[7] *Новгородская экспедиция* [Expediţia de la Novgorod], K. S., XXII, p. 113—117, fig. 43 b.

[8] V. V. Sedov, *Языческая братчина д древнем Новгороде* [Sanctuar păgîn în vechiul Novgorod], K. S., nr. 65, p. 138—141, fig 49,50.

[9] Gr. Florescu, R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava*, Bucureşti, 1958, vol. I, p. 22.

https://biblioteca-digitala.ro

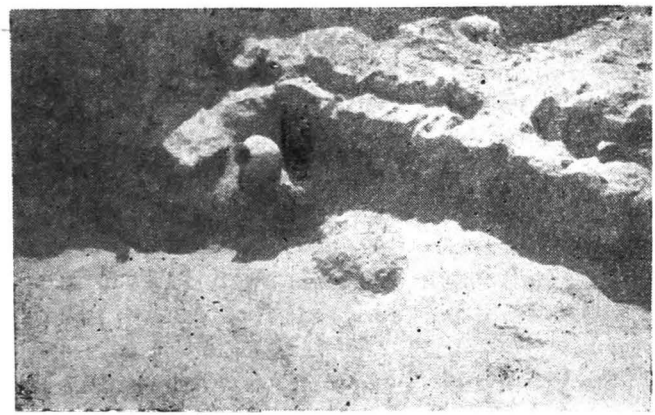


Fig. 3. — Bordeiul 63 din sectorul I, detaliu cu oala în care s-au găsit fuzaiolele şi fusul.

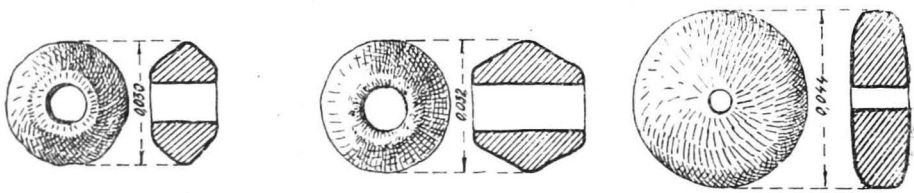


Fig. 4. — Fuzaiolele descoperite în oala din bordeiul 63, sectorul I

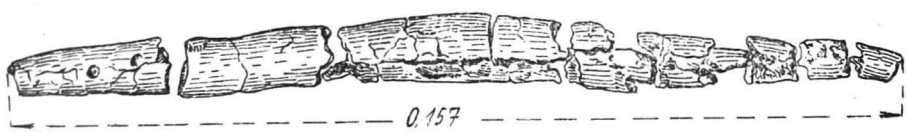


Fig. 5. — Încercare de reconstituirea fusului găsit în oala din bordeiul 63, sect. I.

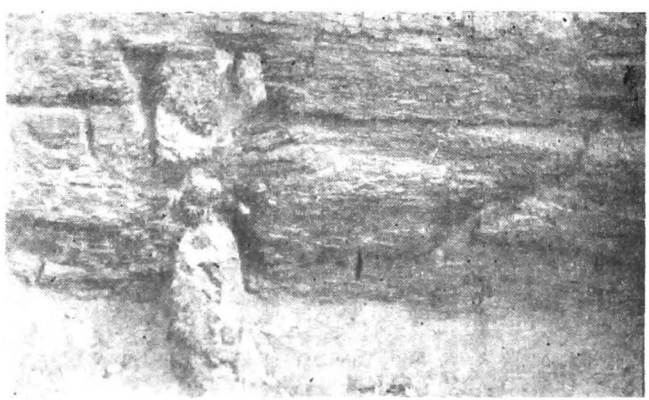


Fig. 6. — Colţul bordeiului 33, sect. I., cu cheotorile drepte.

https://biblioteca-digitala.ro

între care cele mai importante sînt : coada supraînălțată și lungă și ornamentație bogată, adesea figurată, uneori pe motive clasice-entrelac-ul și palmeta [10]. În sfîrșit, zona în care lemnul a fost utilizat din belșug pentru confecționarea elementelor de cultură materială este întreaga zonă de pădure și de silvo-stepă a Europei centrale, în care sînt incluse și teritoriile de baștină ale unor popoare diferite, care din această cauză pot să fi avut multe elemente de cultură materială comune cu dacii.

Cum descoperirile de vase de lemn, din epocile premergătoare migrației slave, lipsesc în general și în special la noi în țară, iar din epocile posterioare aceste migrații, cel puțin la noi, sînt foarte rare, problema nu poate fi lesne elucidată.

Rămîne ca pe viitor noi descoperiri să decidă în ce măsură acest tip de vas de lemn este probabil o veche formă comună întregii zone împădurite a Europei Centrale.

A doua descoperire a fost făcută în bordeiul 63, databil în a doua treime a sec. al XI-lea. În acest bordei s-a găsit o oală de lut aproape întreagă (fig. 3). La golirea conținutului, în masa de cenușă care o umplea, s-au putut deosebi trei fuzaiole de lut ars de diverse mărimi (fig. 4), precum și mai multe fragmente de lemn carbonizat, de formă tronconică, și unul de formă asimetric bitronconică. Dintre acestea, unele foarte subțiri (d = = 2—4 mm) s-au pulverizat la culegere. Celelalte, parafinate imediat, au putut fi păstrate și par a proveni dintr-un fus a cărui siluetă aproximativă am încercat să o reconstituim în desenul alăturat (fig. 5). El seamănă cu exemplare similare descoperite de Wolin, Brenno și Gdansk [11]. Acest fapt nu înseamnă de fel că originea lui trebuie căutată în aceste regiuni. În vremea din care el datează, fuzaiolele — răspîndite în aproape întreaga Europă — presupun existența unor atari fuse peste tot unde ele apar. Mai mult, fuzaiola nu este o invenție a acestei epoci, ci este cunoscută încă din comuna primitivă, atît la noi cît și în alte părți. Se poate deci afirma, în concluzie, că fusul ca atare este o unealtă simplă a cărei formă, determinată de observarea elementară a unor legi fizice fundamentale, a fost aceeași în multe regiuni ale Europei, de-a lungul epocilor istorice.

Negreșit însă că cea mai interesantă descoperire de la Capidava din vara anului 1959 o constituie bordeiul nr. 33, datînd din a doua treime a sec. al XI-lea. Anume, căptușeala acestui bordei, făcută din lemn, era atît de bine păstrată încît permite observarea tehnicii în care fusese construită.

Încă din 1956, unele observații relevaseră existența unor bordeie cu pereți de lemn. Condițiile de păstrare însă nu permiseseră observații mai

[10] I. Kostrzewski, *op. cit.*, p. 508, fig. 248 și W. Hensel, *Słowiańszczyzna wczesno. Średniowieczna*, Varșovia, 1956, p. 213—215, fig. 180—184.

[11] Kostrzewski, *op. cit.*, p. 262, fig. 136; cf. Hensel, *op. cit.*, p. 223, fig. 194 și 224, fig. 196.

https://biblioteca-digitala.ro

amănunţite. Chiar în cursul campaniei din 1959, înainte de descoperirea bordeiului nr. 33, se putuse observa că bordeiele nr. 92 şi nr. 40 au pereţii tot din elemente de lemn, care se încheie prin petrecerea capetelor. La bordeiul nr. 40 se putea observa şi crestătura dreaptă-perpendiculară pe sensul fibrei. Dar abia descoperirea acestui din urmă bordei a izbutit să clarifice problema. La acest bordei, la care s-a surprins foarte clar colţul de vest, s-a observat că fiecare perete era căptuşit cu trei dulapi ciopliţi cu barda dintr-o specie de stejar[12], laţi de 28 cm şi groşi de 8 cm. Fiecare dulap avea la capăt două crestături dreptunghiulare executate cu barda care dădeau extremităţii o formă specifică (fig. 6). Încheierea dulapilor se făcea prin angrenarea lor unul cu crestătura de jos în crestătura de sus a celuilalt. Este aşa-numita „cheotoare dreaptă", bine cunoscută în construcţiile populare româneşti, deşi mai rară, deoarece este complicată şi cere o prelucrare mai avansată şi mai completă a lemnului, asigurînd, în schimb, pereţi mai drepţi, mai netezi şi mai etanşi [13].

Originea acestei tehnici constituie o problemă cu atît mai dificilă cu cît apare la Capidava în ultima perioadă a aşezării, în cele mai vechi căptuşeala bordeielor fiind constituită din ziduri de piatră cu pămînt. De asemenea, tehnica construcţiei în lemn de la Capidava se deosebeşte sensibil de cea a construcţiilor în lemn de la Dinogetia [14]. Cu alte cuvinte, deşi adusă la Capidava din altă parte, ea nu se regăseşte în Dobrogea — cel puţin nu în descoperirile de pînă acum.

O influenţă sau un aport slav tîrziu, datînd de la începutul celei de-a doua treimi a sec. al XI-lea, sînt aproape excluse. Nu este cunoscută nici o mişcare dinspre teritoriile împădurite, aparţinînd slavilor nordici, spre Dobrogea, în această vreme. Iar migratorii turci din acest timp — pecenegii şi cumanii — veneau din stepă unde astfel de construcţii erau excluse. Pe de altă parte, constructorii în lemn din aceste teritorii — unde arhitectura în lemn era de altfel foarte dezvoltată — utilizează de predilecţie altă tehnică, căreia îi sînt proprii folosirea trunchiurilor de secţiune circulară sau a bîrnelor de secţiune pătrată, şi a îmbinărilor prin crestături numai pe o faţă a bîrnei sau trunchiului, cu profil rotund sau dreptunghiular.

De fapt, tehnica de îmbinare descoperită la Capidava este o veche tehnică românească destul de frecventă, mai ales în măsura în care construcţiile de lemn se dezvoltă, atît ca program cît şi ca tehnică [15].

Se poate pune deci problema dacă nu cumva această tehnică de construcţie în lemn e originară din Carpaţii româneşti şi a fost adusă la Capidava în cadrul procesului de transhumanţă, probabil pe drumul Ialomiţei, pe care aşezările cu cultură materială asemănătoare Capidavei sînt foarte frecvente.

---

[12] Analiză a I.P.R.O.C.I.L. comunicată cu nr. 12391 din 25 mai 1960.

[13] Paul H. Stahl, lucrare în ms., p. 10 şi 13—18.

[14] Vezi mai sus, nota 1 : E. Comşa, *op. cit.*

[15] P. H. Stahl, *op. cit.*, ca şi Kostrzewski, *op. cit.*, pass. şi Hensel, *op. cit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Descoperirile de fapte materiale legate de prelucrarea lemnului la Capidava sînt încă prea puțin numeroase. Totuși starea de conservare precum și valoarea obiectelor descoperite permit ridicarea anumitor probleme în lumina cărora să poată fi urmărite și pe viitor descoperirile de acest fel, cu alte cuvinte permit trasarea unui cadru istoric, sărac încă, dar putînd fi utilizat ca ipoteză de lucru.

https://biblioteca-digitala.ro

UN „CHESTIONAR ETNOGRAFIC" DIN ANUL 1789

ION DRĂGOESCU

În depistarea materialelor privind istoricul etnografiei româneşti, în arhivele Muzeului Brukenthal din Sibiu am aflat un „chestionar etnografic", necunoscut prin conţinutul şi forma lui, alcătuit în anul 1789 de către Mihail Brukenthal, profesor în învăţămîntul confesional şi funcţionar onorific al Muzeului.

Documentul este înregistrat sub nr. 115 şi cuprinde 3 pagini manuscrise, cu cerneală obişnuită, pe hîrtie de epocă, de producţie locală. Manuscrisul se păstrează în perfectă stare, este redactat în germana medievală şi reprezintă, de fapt, conceptul unei „scrisori-chestionar", adresată cărturarilor din districtul Sighişoara, pentru a se putea culege materiale referitoare la „prejudecăţile şi superstiţiile întîlnite la oameni de rînd", pentru ca acestea să fie cunoscute şi combătute.

Pe plicul manuscrisului se află menţiunea referitoare la publicarea acestui text în „Korrespondenz Platz". Cercetînd colecţia acestei publicaţii am constatat că textul manuscrisului nu a fost inclus ulterior în această publicaţie. Cum, deocamdată, nu am găsit imprimat textul acestei „scrisori-chestionar" în nici o altă tipăritură din această perioadă, socotim manuscrisul inedit.

Dat fiind conţinutul important pentru studiul istoric al unor aspecte etnografice din Cîmpia Transilvaniei, în secolul al XVIII-lea şi mai ales către sfîrşitul secolului al XVIII-lea, considerăm necesară publicarea integrală a acestei „scrisori-chestionar". În ea ni se înfăţişează unele aspecte importante din viaţa social-culturală a locuitorilor din districtul Sighişoara: răspîndirea prejudecăţilor şi superstiţiilor în popor; caracterul lor obscurantist, mistic şi retrograd; mijloacelor de combatere; tehnica de culegere a materialelor etc.

Deşi autorul acestei „scrisori-chestionar" pretinde că a întocmit-o pentru studiul cunoaşterii prejudecăţilor şi superstiţiilor la „oamenii de rînd", textul ei se referă şi la clasa conducătoare feudală. El scoate în evidenţă faptul că şi la conducătorii feudali prejudecăţile şi superstiţiile sînt cel puţin tot atît de puternice ca şi la „oamenii de rînd".

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 537–540, Bucureşti, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

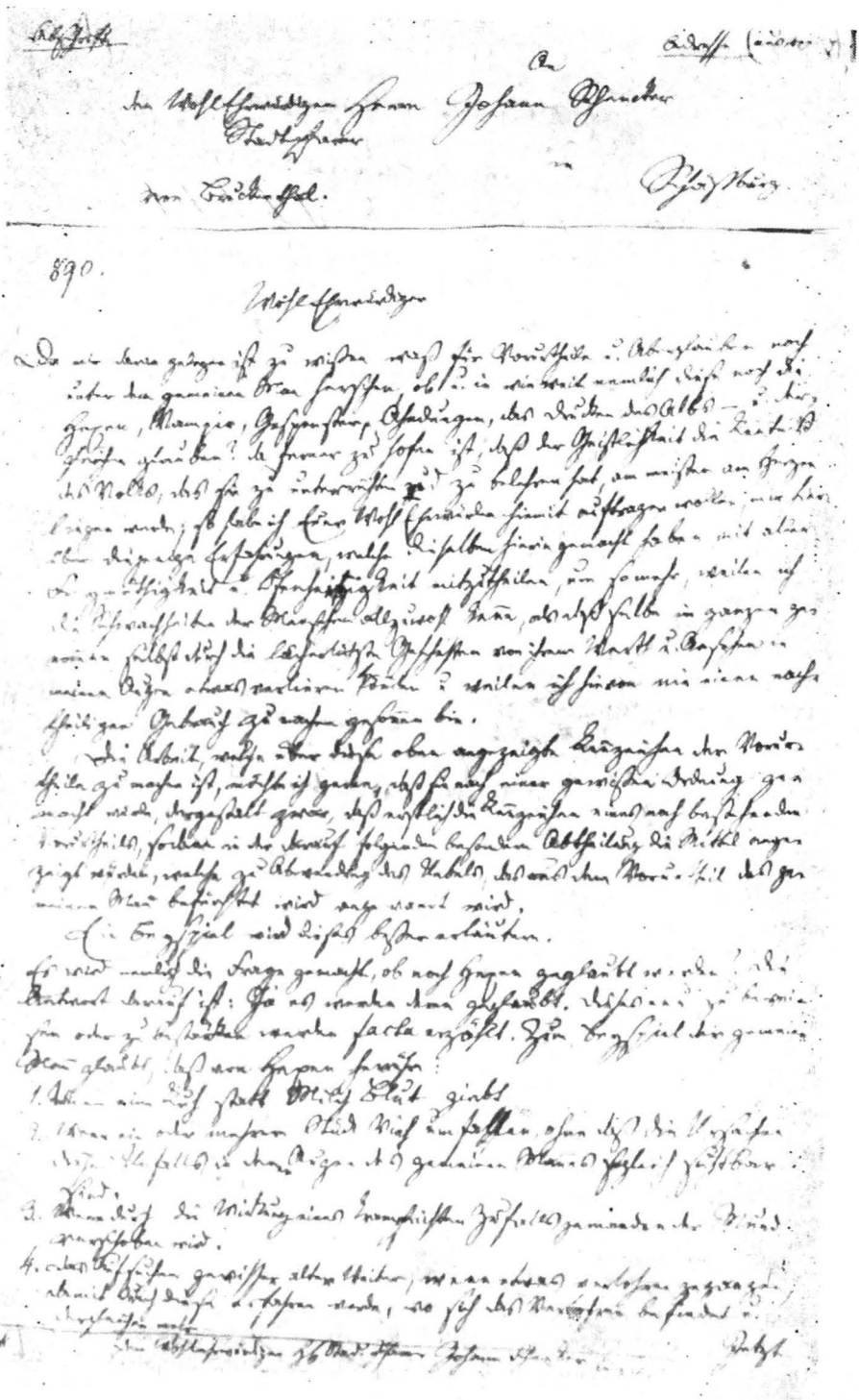


Fig. 1. — Facsimil din chestionarul-scrisoare al lui Mihail Brukenthal din 1789.

https://biblioteca-digitala.ro

Un alt aspect important al manuscrisului este acela care se referă la caracterul general al prejudecăţilor şi superstiţiilor, consemnate pentru întreaga populaţie din districtul Sighişoara : români, germani, maghiari, fără deosebire etnică şi confesională.

În final, manuscrisul conţine unele indicaţii metodologice, importante pentru spiritul în care se făcea culegerea materialelor etnografice şi folclorice în această perioadă, şi anume folosirea „discreţiei fără să se provoace vîlvă".

Chestionarul dă termen fix pentru completarea lui.

În arhiva Muzeului Brukenthal, ca şi în arhivele oraşului Sibiu, pe care le-am cercetat, nu am găsit încă „răspunsurile" la această scrisoare-chestionar. Bănuim că ele au putut să fie adunate de către forurile eclasiastice, direct interesate în lupta confesională împotriva prejudecăţilor şi superstiţiilor şi în baza lor să se alcătuiască un raport general, despre care de asemenea încă nu avem informaţii documentare.

★

„Întrucît mă interesează să ştiu ce fel de prejudecăţi şi superstiţii mai există încă între oamenii de rînd, dacă şi în ce măsură adică aceştia mai cred în vrăjitoare, strigoi, fantome, povestiri sau coşmaruri şi alte asemenea. Întrucît apoi este de nădăjduit că preoţimea trebuie să-şi pună mai mult la inimă cunoaşterea poporului, pe care trebuie să-l instruiască şi înveţe, am dorit să vă încredinţez, prea cinstite, prin prezenta, să-mi comunicaţi experienţele pe care le-aţi făcut în această direcţie, cu toată francheţea şi sinceritatea, cu atît mai mult cu cît cunosc prea bine slăbiciunile celor mai mulţi ca aceştia, putinţa în general să poată prinde ceva în ochii mei din valoarea şi consideraţia lor, chiar în aspectele cele mai ridicole şi cu cît mă gîndesc să fac vreodată un abuz dezavantajos din ea. Lucrarea care urmează să fie făcută cu privire la aceste mai sus semnalmente ale prejudecăţilor, aş vrea bucuros să fie făcută cu privire la aceste mai sus arătate semnalmente ale prejudecăţilor. Aş vrea bucuros să fie făcută după o anumită ordine, alcătuită astfel încît să se arate mai întîi semnalmentele unei prejudecăţi care mai există, precum şi — în rubrica specială următoare — mijloacele care se folosesc pentru înlăturarea răului care rezultă din prejudecata omului de rînd. Un exemplu va ilustra mai bine aceasta. Se pune adică întrebarea dacă se mai crede în vrăjitoare. Răspunsul este : da, se mai crede în ele. Pentru a ne dovedi sau confirma aceasta, se vor istorisi fapte : de exemplu, omul de rînd crede că de la vrăjitoare provine :

1. Cînd o vacă dă sînge în loc de lapte.
2. Cînd o vită sau mai multe cad jos fără ca pricinile acestui incident să fie imediat vizibile în ochii omului de rînd.
3. Cînd prin efectul unui proces crispatic i se strîmbă gura cuiva.
4. Consultarea unor anumite femei bătrîne cînd se pierde ceva, pentru a se afla de la acestea unde se află obiectul pierdut şi alte multe asemenea.

Apoi, după ce s-au înşirat toate aceste semnalmente prin care se poate învedera că omul de rînd crede în vrăjitoare şi totodată s-au

https://biblioteca-digitala.ro

menţionat şi cazurile speciale care s-au petrecut, urmează partea a doua a lucrării despre vrăjitoare, în care se va arăta ce se face pentru ca omul să fie ferit de vrăjitoare. De exemplu :

1. În Ziua de Anul Nou se pune în pragul uşii o mătură întoarsă. Cel care iese primul afară trebuie să treacă peste aceasta într-un chip deosebit, poate, chiar de-a-ndăratele sau în patru labe.

2. În noaptea de Sf. Ion se taie o creangă dintr-un măceş şi se înfige undeva într-o crăpătură a porţii.

3. Alţii aşează pe casele lor o roată de plug ruptă.

4. Viţeilor li se leagă de gît o sfoară de care se atîrnă o lingură de lemn, folosită şi ruptă etc. etc. şi altele asemănătoare. Aceste mijloace de prevenire se folosesc nu rareori la lehuză şi la folosirea lor se cer anumite ceremonii şi forme cu totul specifice, care trebuie săvîrşite cu tot de-amănuntul, putîndu-se deduce cel mai bine din aceasta adevărata însuşire a tuturor acestor ignoranţe.

În felul acesta se vor prelucra toate genurile prejudecăţilor care încă mai dăinuiesc şi întrucît nu există la toate deosebirea menţionată mai sus, existînd şi astfel de prejudecăţi, în care se manifestă numai un anumit gen, care aşteaptă foloase de la ele, acolo cade în orice caz rubrica aplicării mijloacelor de prevenire a lor. Prejudecăţile se manifestă nu arareori :

1. La unii gospodari.
2. La vînători.
3. La moşieri ş.a.m.d.

Moşierii, de exemplu, cred că dacă au în grajd o mînă de om mort, îndeosebi de la unul executat, această mînă i-ar păstra pe cai curaţi. Apoi, că se străduiesc să ţină în grajd usturoi, un ţap negru şi alte asemenea. Este ceva care ar servi pentru prevenirea vrăjitoriilor, să apară deci de asemenea.

Dacă prea cucernicia voastră veţi medita asupra acestor lucruri şi veţi utiliza experienţa D-voastră, atunci veţi descoperi toate ramurile speciale ale prejudecăţilor şi superstiţiilor care dăinuesc sau se dezvoltă şi veţi întocmi uşor lucrarea şi despre aceste lucruri, deşi ar putea lua extensiuni mari, deoarece la o examinare amănunţită există material bogat.

Socotesc să mai observ doar faptul că în această chestiune nu trebuie să vă mărginiţi numai la prejudecăţile care dăinuiesc între credincioşii confesiunii prea cinstiei voastre, ci să menţionaţi tot ce ştiţi prea cinstiia voastră, că se cultivă în Transilvania, îndeosebi însă în ţinuturile acestea.

Şi, în sfîrşit, ţin să observ şi faptul că această prelucrare trebuie făcută cu toate discreţia şi fără să provoace vîlvă, pentru ca omul de rînd să nu creadă că se aprobă aceste lucruri, prin faptul că s-au întreprins cercetări asupra lor, căci chiar dacă nu se pot aproba astfel de lucruri superstiţioase, totuşi nu se pot lua măsuri exprese pentru înlăturarea lor. Prin aceasta s-ar agrava doar şi mai mult situaţia.

Despre acestea aştept răspuns pînă la sfîrşitul lunii oct., care pînă atunci cred că poate fi dat complet".

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLOR ÎN CÎTEVA PUBLICAŢII LENINGRĂDENE

Institutul de teatru, muzică şi cinematografie din Leningrad a editat al doilea volum de studii: *Voprost teorii i estetiki muzîki* [Probleme de teorie şi estetică a muzicii], vol. 2, Muzghiz, Leningrad, 1963. Colecţia de studii apare sub îngrijirea lui I. A. Kremliov, L. N. Raaben şi F. A. Rubţov.

Alături de problemele de folclor care ne interesează, studiile abordează diverse domenii ale teoriei şi esteticii muzicale contemporane. Volumul se deschide cu un articol de estetică generală de I. A. Kremliov, după care urmează un grup de patru articole care tratează probleme ale muzicii sovietice, semnate de A. Sohor, M. Aranovskii şi I. Zemţovskii. Studiile lui M. Mihailov *Despre unitatea tematică a ciclului sonatei şi simfoniei* şi *Despre tendinţele clasiciste ale muzicii secolului al XIX-lea şi a primei jumătăţi a secolului al XX-lea* aduc importante contribuţii la elucidarea problemelor de legitate a dramaturgiei muzicale în muzica instrumentală clasică şi contemporană şi în studierea neoclasicismului în muzică. Se remarcă prin noutatea tematicei abordate studiile semnate de G. Orlov, *Mecanismele psihologice ale percepţiei muzicale* şi M. Blinova, *Bazele fiziologice ale sintezei elementare a sunetelor*, lucrări bazate pe ultimele cuceriri ale ştiinţelor psihologice şi fiziologice sovietice. Lucrările prezintă interes şi pentru cercetările de folclor.

În studiul său de folclor, *Kompoziţionnîie zakonomernosti melodicescovo raspeva v protiajnoi pesne* (Legităţile compoziţionale ale melodicei cîntecului lung rusesc) autorul, I. Zemţovskii, referindu-se la faptul că, în mod incorect, termenul, popular la origine, „cîntec lung" a fost folosit adesea pentru orice cîntec popular rusesc lent, liric sau vechi, îşi propune să definească trăsăturile caracteristice ale acestei categorii de cîntece. Cercetările ample făcute de autor au relevat două caracteristici esenţiale ale „cîntecului lung rusesc" şi anume, desfăşurarea intrasilabică a melodiei şi desfăşurarea melodicei propriu-zise. Desfăşurarea intrasilabică a melodiei cîntecului lung presupune purtarea unei singure silabe pe un număr relativ mare de sunete de înălţimi deosebite. Structura formei, a intonaţiei şi problemele de estetică ale cîntecului lung sînt tratate în următoarele şapte capitole. Capitolul intitulat *Caracteristica „tezei intonaţionale"* se ocupă de prima frază muzicală a cîntecului, intonată, de regulă, de solistul colectivului de cîntăreţi, frază pe care autorul o numeşte „teză intonaţională", întrucît ea conţine simburele intonaţional al întregului cîntec. În capitolul următor, intitulat *Principalele modalităţi de desfăşurare melodică a „tezelor intonaţionale"*, autorul arată că toate elementele tezei sînt apoi dezvoltate, „comentate" în desfăşurarea melodică ulterioară, întregul cîntec avînd ca punct de plecare simburele intonaţional al tezei. Capitolele următoare se ocupă de melodica tezelor cu structură de cvartă, apoi de cvintă, cu caracter minor şi cu caracter major, precum

https://biblioteca-digitala.ro

şi de cele cu alte structuri, ultimul capitol oprindu-se asupra principalelor modalităţi de manifestare ale cadenţelor. Studiul lui I. Zemţovskii are meritul de a fi pătruns în esenţa structurală a acestei categorii de cîntece, reuşind să dezvăluie legile ei de compoziţie.

Volumul se încheie cu un articol semnat de A. Adamian, privitor la estetica lui J. F. Rameau.

O altă colecţie de studii este *Sbornik studenceskih naucinth rabot* (Colecţie de lucrări ştiinţifice studenţeşti), editată de Universitatea „A. A. Jdanov" din Leningrad. În acest volum, alături de studii de filozofie, economie politică, istorie, filologie şi altele, găsim un studiu de folclor semnat de I. Zemţovskii, *O metode izucenia russkoi proteajnoi liriceskoi pesni* (Despre metodica studierii cîntecului liric lung rusesc). Expunînd rezultatele cercetărilor sale, legile compoziţionale ale cîntecului lung rusesc, autorul demonstrează în mod convingător că textele de cîntece au legile lor de execuţie, care nu coincid cu legile de executare ale versurilor recitate, acest fapt reprezentînd o mărturie în plus faţă de injustiţea studierii separate de muzică a textelor poetice ale cîntecelor populare.

Publicaţiile prezintă interes pentru lucrătorii din domeniul cercetărilor de artă şi cultură în general şi pentru folclorişti în special.

EUGENIA CERNEA

HERMANN STROBACH, *Bauernklagen. Untersuchungen zum sozialkritischen deutschen Volkslied*, Berlin, Akademie-Verlag, 1964, 438 p. (Veröffentlichungen des Instituts für Deutsche Volkskunde, Band 33).

„Bauernklagen" sînt cîntece populare în care ţăranul german îşi plînge mizeria şi demască apăsarea socială la care este supus. Asemenea cîntece au apărut în mare număr începînd cu sec. al XVII-lea şi, în unele regiuni, chiar pînă către jumătatea veacului nostru. Acoperind mai bine de trei secole, ele oglindesc nenumăratele prefaceri petrecute în condiţiile de viaţă şi în conştiinţa socială a ţărănimii germane, în perioada destrămării relaţiilor feudale şi instaurării în agricultură a noilor relaţii capitaliste. Ele reprezintă interpretarea pe care ţărănimea germană o dădea, de pe poziţiile sale de clasă exploatată, evenimentelor politice şi împrejurărilor social-economice la care trebuia să participe, constituind rechizitoriul liric al epocii, statului şi instituţiilor lui.

Multe din aceste cîntece au fost publicate, circulînd pe foi volante, trădînd indiscutabil originea lor cărturărească şi fiind în acest caz opera de propagandă socială a unor spirite luminate ale vremii. Alte cîntece sînt însă de certă provenienţă folclorică. Important este faptul că şi prima categorie a cunoscut un intens proces de folclorizare, pentru fiecare versiune publicată descoperindu-se în circulaţia folclorică vie numeroase variante şi paralele. Lucrarea lui H. Strobach este o cercetare folclorică, el ocupîndu-se în mod special de variantele transmise pe calea tradiţiei orale, însă nu neglijează raportările la eventualele prototipuri cărturăreşti, care permit datarea genetică a textelor, uşurează explicarea difuziunii lor şi, mai ales, oferă o cheie pentru înţelegerea conţinutului lor specific.

Această situaţie îl obligă pe autor să-şi fixeze punctul personal de vedere faţă de definiţia tradiţională a cîntecului popular. Astfel, el afirmă că un cîntec este popular nu datorită originii sale, ci datorită existenţei lui (p. 329). Condiţia de bază a existenţei unui cîntec

https://biblioteca-digitala.ro

popular este acceptarea sa de către comunitatea tradiţională şi adaptarea sa la sistemul propriu de reflectare artistică a realităţii. În felul acesta, autorul îmbogăţeşte teoria asupra cîntecului popular, introducînd în conţinutul noţiunii, pe lîngă ideea procesului de reelaborare folclorică a unei teme de origine cultă, şi ideea funcţiei sociale a temei folclorizate, întrucît adaptarea are valoarea unui act de geneză, este de fapt naşterea unei creaţii folclorice (Nicht die Entstehung also, sondern die Aneignung durch die tradierende Gemeinschaft bezeichnet die „Geburt" einer folkloristischen Erscheinung (p. 329).

Autorul s-a străduit să înmănuncheze pentru studiul său toate variantele sau toate versiunile tipărite şi manuscrise ale cîntecelor de acest fel, dar cu toate că prezintă problematica unui număr de 39 de texte, pare că anumite materiale sau i-au scăpat sau au fost intenţionat omise. Astfel, nu este studiat cîntecul „Åba Nåchbår, wås soll i dir klågen", cules în Lavantegg şi publicat, împreună cu melodia sa, de Georg Kotek (Bauernklage gegen die Herren. VldVV/Das Deutsche Volkslied/48 (1947), p. 66—67. Citäm după P. Geiger şi R. Wildhaber, *Volkskundliche Bibliographie*, Basel, 1950, nr. 4236 (p. 293).

Lucrarea cuprinde două părţi principale: monografii (primele 15 cîntece, cunoscute în numeroase versiuni şi variante) şi prezentări sumare (alte 24 de cîntece în versiuni unice). Monografiile sînt construite, deşi structura lor depinde de specificul fiecărui caz literar în parte, după o schemă relativ uniformă. Aceasta comportă stabilirea originii fiecărui text, legătura cu foile volante sau alte tipărituri preexistente, datarea versiunilor tipărite şi a celor folclorice posterioare, zona de circulaţie şi de eventuală geneză a prototipului. Sînt analizate apoi versiunile folclorice, variantele lor, funcţia lor socială, legătura cu teatrul popular al obiceiurilor, se compară paralelele regionale (texte şi melodii), se determină aria de circulaţie, se studiază natura şi caracterul criticii sociale cuprinse în fiecare variantă. În sfîrşit, se compară diferitele cîntece între ele (monografiile individuale), se deosebesc modificările intervenite în conţinutul cîntecelor datorită circulaţiei orale, se cercetează izvoarele şi diferitele căi ale tradiţiei şi se stabilesc legăturile concrete dintre tradiţie şi realitate.

Prezentările de cîntece (celelalte 24) se referă la materiale folclorice de arhivă în general. În 22 de cazuri este vorba de cîntece cunoscute în cîte o singură versiune, de două ori se analizează cîntece în cîte două versiuni. Adîncimea studiului nu este egală, deoarece numai materialul inedit şi cel greu accesibil s-au bucurat de o tratare specială.

Într-o privire generală de încheiere (Zusammenfassende Darstellung) se face recapitularea întregului studiu, scoţîndu-se în evidenţă problemele principale ale acestui ciclu de cîntece. Se discută astfel pentru toate problema originii textelor (folclorice sau cărturăreşti) şi se subliniază faptul deosebit de important că materialul tipărit nu a urmat o cale directă pînă la cîntecul folcloric de mai tîrziu ci, în majoritatea cazurilor, a trecut în prealabil prin filiera teatrului popular, fapt care a lăsat urme adînci în structura poetică şi în conţinutul de idei şi sentimente. Se analizează apoi influenţa pe care purtătorii textului au avut-o asupra tradiţiei, modificînd-o în conformitate cu poziţia şi apartenenţa lor de clasă. Un capitol aparte este închinat cercetării problemelor ce rezultă din oralitate: cauzele transformărilor, contaminările, păstrarea şi decăderea textelor (das Zersingen), precum şi limba şi metrica. În încheiere se studiază raportul dintre realitate şi critica socială. Un accent special se pune pe cercetarea „rolurilor" din teatrul popular şi funcţiile lor artistice. Rezultă că aceste cîntece sînt o expresie a idealurilor ţărăneşti, dar nu obiectivează o conştiinţă revoluţionară. Geneza lor locală şi răspîndirea lor regională sînt explicate prin condiţiile istorice concrete (autorul face uz de un mare număr de documente istorice).

Pentru o orientare mai facilă în cuprinsul acestui ciclu de cîntece, oferim conţinutul rezumativ al primului cîntec într-o versiune tipărită din sec. al XVII-lea (Ach ich bin wohl ein armer Bauer), care este de altfel şi cel mai complet ca tematică protestatară. Cîntecul este

https://biblioteca-digitala.ro

pus în gura unui ţăran, sub formă de monolog, care-şi începe plîngerea cu constatarea generală că mai bine nu s-ar fi născut, într-atît de amară îi e viaţa. Apoi începe să enumere, fără o ordine aparentă, toate mizeriile care îl copleşesc: încălţămintea şi-o leagă cu sfoară, în hambar n-are nici o provizie, trebuie să-şi plătească dările, pînă în Crăciun îşi termină alimentele, meseriaşii sînt scumpi, contribuţia trebuie plătită, perceptorul îl urmăreşte peste tot, primarul nu-i este de loc favorabil, preotul îl învaţă să rabde, arătîndu-i că mizeria ţărănească este rodul păcatului (Der Pfarrherr weisst vns zur Geduld/Vnd sagt es sey der Suenden Schuld). Continuă în cascadă: e obligat să presteze clacă, sluga pe care o are e scumpă şi risipitoare, munceşte vara pe căldură, are în permanenţă punga goală, care mai de care trage de el, cei trei cai ce-i are nu-s buni de nimic (unul e orb, altul şchiop, al treilea fără dinţi), are o vacă, dar viţelul e arvunit la măcelar încă înainte de a se naşte, n-are fîn să dea animalelor, ci le hrăneşte cu frunze şi crengi din pădure, n-are lemne, soba îi scoate fum, în casă plouă şi îşi încheie pentru moment ieremiada afirmînd că nici nu se poate să fie mai rău. Reia plîngerea: căruţa nu e bună de nimic, plugului îi lipseşte o roată, grapa n-are decît opt dinţi, meseriaşii sînt scumpi, a rămas fără pantaloni, umblă aproape desculţ de i se văd degetele picioarelor, pălăria îi e ruptă de parcă şoarecii ar fi locuit în ea, în piaţă produsele îi sînt plătite prost, le dă aproape de pomană, n-are nici un cîştig, datornicii aleargă după dînsul, în oraş trebuie să cumpere sare şi lumînări de rămîne cu punga goală, iarna trebuie să participe la vînătoare, nici circiuma nu-i mai tihneşte: berea şi tutunul sînt prea scumpe şi-ar însemna să-şi lase acolo jumătate de ogor, pe deasupra mai are un jug: nevasta, care îl contrazice mereu, face numai ce-l supără, îi spune vorbe rele încît şi-ar dori s-o ştie în rai. Termină generalizînd: aceasta este mizeria lui, din care n-a spus decît o jumătate şi cu toate acestea nici aşa nimeni nu-i crede ţăranului. Sînt în total 124 de versuri dispuse în catrene şi rimate două cîte două. După cum se vede, cîntecul nu cuprinde o suită logică de idei, nu urmăreşte o gradaţie a sentimentelor, ci impresionează prin aglomerarea monstruoasă şi enumerarea la nesfîrşit, într-o cadenţă de cascadă, a aceloraşi idei, repetate pînă la obsesie. Conţinutul este contradictoriu: ascuţişul satirei e îndreptat împotriva statului feudal, dar şi împotriva orăşenilor; el îşi plînge propria mizerie, dar nu-şi cruţă slugile. De altfel, o caracteristică, ce vine desigur din contactul direct al textului cu teatrul popular, este amestecul de comic şi serios, de umor şi sarcasm, de burlesc şi satiră. Dar de sub această hiperbolă răzbat ecourile unor realităţi cu adevărat dureroase. Materialul folcloric derivat din această tipăritură este destul de stabil, deşi reduce textul la mai puţin de jumătate din numărul versurilor. Se ajunge astfel la o stilizare care urmăreşte să pună ordine în haosul dezordonat al plîngerii, selectînd ideile şi oglindind punctul de vedere autentic ţărănesc în această direcţie. Interesant e faptul că peste tot e păstrat pasajul referitor la preotul satului, deşi finalul trădează o atitudine resemnată de natură ecleziastică (numai în cer e bucurie fără suferinţă „Dort ist Freud ohne Leid").

Celelalte cîntece aduc variaţiuni pe aceeaşi temă generală, omiţînd sau adăugînd unele pasaje, sau refăcînd unele formulări, dar rămînînd statornic în aceeaşi atmosferă a teatrului popular. Cel de-al doilea insistă asupra pagubelor pe care le suferă ţăranul din cauza sălbătăciunilor, introduce o notă satirică referitoare la cele şapte găini care nu-i dau nici un ou şi lărgeşte pasajul referitor la neplăcerile căsniciei: nevasta nu ştie să-i facă nici măcar o ciorbă, însă tună şi fulgeră prin casă. Înclinat spre macabru, ţăranul ar dori s-o ştie în groapă, nu în rai, ca în primul text. Cîntecul al treilea aduce în plus ideea despre calamităţile provocate de război, legîndu-se de ciclul de cîntece antimilitariste şi antirăzboinice din sec. al XVII-lea, creat în împrejurările nenorocite ale războiului de 30 de ani. Ideea centrală este pierderea avutului, jaful şi teroarea soldaţilor. În cîntecul al cincilea apare o aluzie satirică la adresa medicului. Cel de-al şaselea afirmă că întreaga gospodărie ţărănească se duce de rîpă

https://biblioteca-digitala.ro

(All mein Wirtschaft geht zeruck), că ţăranul a ajuns să-şi cerşească bucata de pîine. Se adaugă amănunte cu privire la mobilierul mizerabil al casei şi la geamurile cîrpite cu hîrtie. Cîntecul şapte (Kein Bauer mag ich nicht mehr sein) poartă subtitlul de „Knechtlied", dar nu este un cîntec de argat, ci un cîntec despre argat, în care acesta este ridiculizat şi satirizat. Materialul are atingeri cu teatrul popular, unde apar două roluri deosebite : unul al ţăranului, care plînge de nesupunerea, lenea şi indolenţa slugii ; cel de-al doilea al slugii care, glumeţ şi batjocoritor în genul unui alt Till Eulenspiegel, se opune stăpînului său hrăpăreţ şi neomenos. Cîntecul cu nr. 8 introduce o idee generală, plină de duritate, aproape de imprecaţie, dar departe încă de o concepţie revoluţionară : dracul să mai fie ţăran. Cîntecul 12 descrie sărăcia şi se termină cu un îndemn la răbdare creştinească (Das Christenthum und die Geduld/hilft bösser als der Streitn) la fel ca al 14-lea, care se întreabă la ce-o fi bună nerăbdarea (Denn was hilft uns die Ungeduld?). Acest al 14-lea cîntec e interesant şi pentru faptul că e construit pe antiteza : viaţa săracului şi viaţa bogatului. Primul trebuie să muncească, în timp ce cel de-al doilea trîndăveşte în pat. O altă trăsătură particulară a acestui cîntec e faptul că enumeră muncile de peste an ale ţăranului, la fel cum se întîmplă cu *Pluguşorul* românului, dar cu alt scop şi cu alt mesaj. Într-adevăr, cîntecul nu exprimă optimismul robust al urătorului român, care găseşte în muncă obiectivarea forţei sale creatoare, ci tristeţea şi resemnarea lucrătorului conştient că roadele muncii sale nu-i vor aparţine. În fine, ultimul cîntec din seria celor monografiate este dialogat, deci îşi proclamă desluşit apartenenţa artistică şi funcţională la teatrul popular.

Cîntecele din categoria a doua (16—39) sporesc şi ele într-o oarecare măsură tematica de mai sus. Ţăranul este prezentat ca un animal chinuit (p. 286), a cărui viaţă este atît de grea încît ar dori să devină soldat, răzbunîndu-se astfel pe soartă (p. 290 : *Cîntec de recrutare*, p. 305). Veacul de aur a trecut de mult pentru ţărănime (p. 294—295), trenul şi telegraful au adus sărăcia, ruina, mizeria (p. 312—313).

Recunoaştem în ţăranul acesta şi pe iobagul răzvrătit al sec. al XVII-lea ca şi pe proletarul agricol resemnat din sec. al XX-lea , dar tot atît de uşor îl recunoaştem şi pe chiaburul care exploatează munca străină, ori pe ţăranul ce nu-şi dă seama de mersul lumii şi condamnă binefacerile civilizaţiei. Plîngerile oglindesc stadii diferite din evoluţia conştiinţei revoluţionare a ţărănimii germane, poziţii progresiste sau conservative, sau chiar de-a dreptul reacţionare, după cum prin originea şi circulaţia lor se sprijină pe o anume realitate istorică. O discriminare amănunţită a lor pe acest temei nu aduce cartea lui Hermann Strobach şi acesta este punctul criticabil al lucrării sale.

Încolo, trebuie să recunoaştem că lucrarea de faţă este o contribuţie de seamă nu numai la studierea cîntecului popular cu conţinut social-democratic din Germania ultimelor patru secole, ci şi la cercetarea evoluţiei conştiinţei revoluţionare a ţărănimii germane din aceeaşi perioadă. Indiferent dacă textele prezentate sînt de origine cultă sau autentic folclorică, ele se bizuie pe o largă bază populară, asigurată în primul rînd de legătura organică şi vie cu spectacolul teatral popular. Dar lucrarea lui Hermann Strobach nu este valoroasă numai prin îmbogăţirea teoriei generale a folcloristicii cu exemple noi şi concludente, ci şi prin metodologia adoptată, cu ajutorul căreia a ştiut să interogheze just documentele şi să coroboreze riguros rezultatele. O apreciere pozitivă se cuvine şi acurateţei cu care şi-a înzestrat lucrarea (lista de abreviaţii, bibliografia cîntecelor analizate, indicele de cîntece şi indicele tematic, hărţi, exemple muzicale, ilustraţii) precum şi pentru prezentarea grafică, severă şi elegantă în acelaşi timp.

ADRIAN FOCHI

https://biblioteca-digitala.ro

RECTIFICĂRI LA NR. 4/1965 AL REVISTEI

Pagina:	*rîndul:*	*în loc de:*	*se va citi:*
359	22	14,16, 18—19	355, 356, 358
360	15	fig. 7	fig. 6
382	3	variantele	variantele găsite
383	33	varianta 2	varianta 4
Tabel: Poveşti cu animale	col. I ATh[1] rînd. 23	9	8A
	col. I ATh[1] rînd. 24	9A	9
	col. II CR rînd. 31	44*	44*
	col. VI ATh rînd. 50	125	126
	col. XIII ATh rînd. 10	248A*	247A*

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii* şi *materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI R. SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie, Circulație, Geneză, Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. al XIX-lea — începutul sec. al XX-lea)**, 1964, 252 p., 13 lei.

* * * **Studii de istorie literară și folclor**, 1964, 248 p., 11,50 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Opincile la români**, 1957, 170 p., 10 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, **Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani**, ediția a II-a, 1961, 748 p. + 7 pl., 75 lei.

* * * **Arta populară din Valea Jiului** (Regiunea Hunedoara), 1963, 561 p., + 17 pl., 68 lei.

OVIDIU PAPADIMA, **Anton Pann, „Cîntecele de lume" și folclorul Bucureștilor, Studiu istorie-critic**, 1963, 187 p., 4,75 lei.

* * * **Cîntări și strigături românești de cari cîntă fetele și ficiorii jucînd, scrise de Nicolae Pauleti în Roșia, în anul 1838**, ediție critică de Ion Mușlea, 1962, 144 p., 3,60 lei.

Rev. etn. folc., t. 10, nr. 5, p. 439—546, București, 1965

I. P. I. — c. 2736 | 43.407 | Lei 12. —